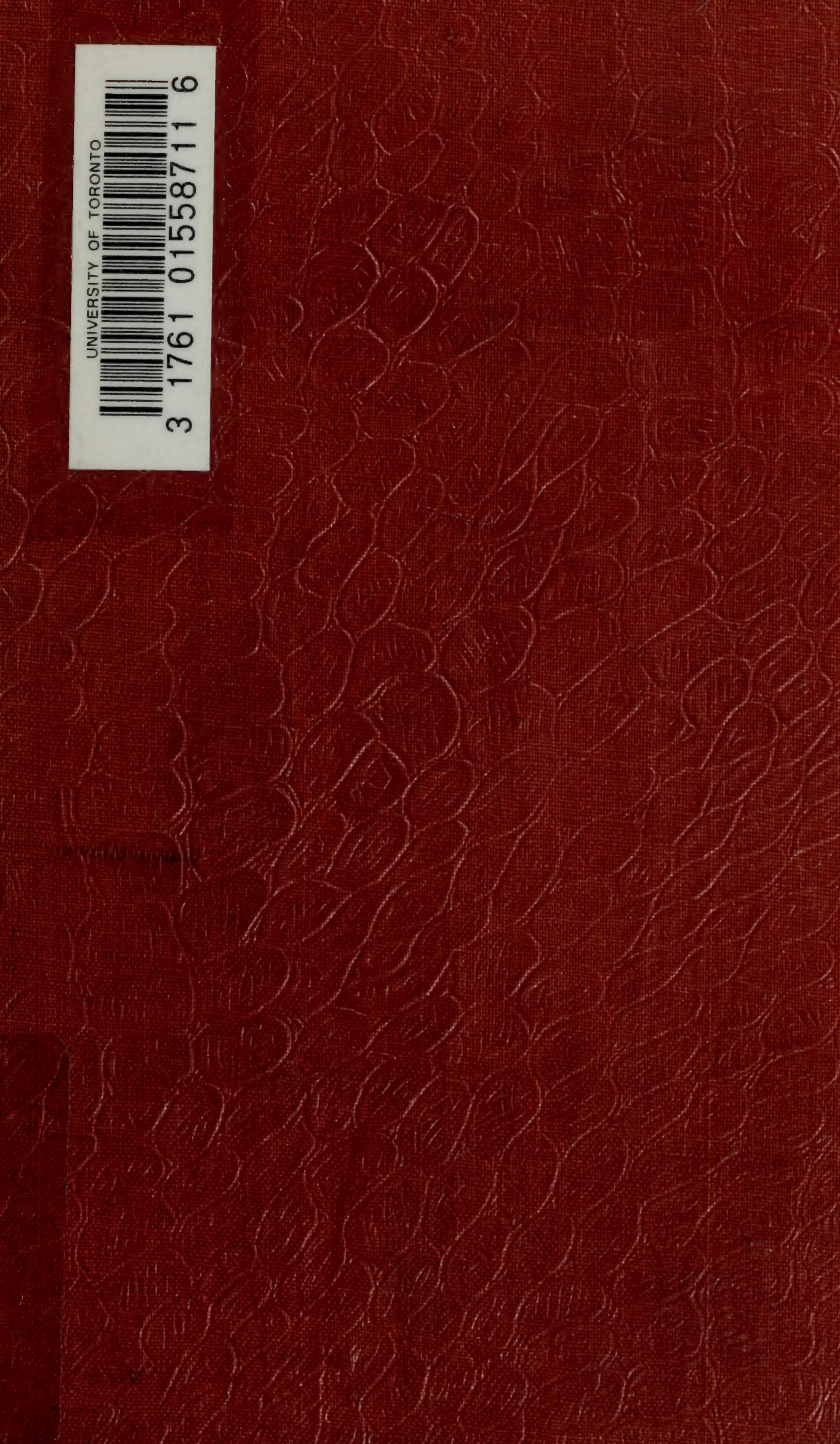

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01558711 6

Домашна Бібліотека
Д. ІВАХА

П

МИКОЛА СТОРОЖЕНКО.

Н

НАРИС ІСТОРІЇ

ЗАХІДНО-ЕВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

до кінця XVIII віку.

З российського переклали

С. Петлюра і Наталя Романович.

Видано під редакцією

Др. Івана Франка.

ЛЬВІВ, 1905.

НАКЛАДОМ УКРАЇН.-РУСЬКОЇ ВИДАВНИЧОЇ СПІЛКИ.

зареєстрованої спілки з обмеж. порукою у Львові.

стор.

Друга книга. Епоха Відродженя.

Від редактора.

Вихід у сьвіт отсеї книжки професора московського унїверситету Миколи Івановича Стороженка в перекладі на українську мову настиг як раз рівночасно зі звісткою про його смерть. Ся смерть заслуженого професора викликає симпатичні відгуки і в українській пресї головно тому, що імя проф. Стороженка тїсно звязане з кількома документальними працями, що причинили ся до виясненя процесу і засланя Т. Шевченка та його побуту на вигнаню.

Ось деякі дати про його житє, які виймаємо з некрольоґів. Микола Стороженко походив із українського роду, роджений 1836 р. в лохвицькім повітї полтавської ґубернїї, кінчив ґімназію в Київі, а історично-фільософічні студиї на московськім унїверситетї, якому опісля присьвятив свої сили як професор всесьвітної лїтератури, яка відповідає на наших унїверситетах фахам ґерманїстики і романїстики. Особливо цікавив ся покійник Шекспіром, якому присьвятив ряд спеціяльних праць і простору моноґрафію. Під конець житя він чим раз частїйше звертав увагу на українське письменство, особливо цікавив його „ґеніяльний бідолаха" Т. Шевченко. Маючи можність переглядати акти бувшого „III-го отдѣленія", він зібрав із них матеріяли до історії Кирило-Методієвого брацтва і про житє Шевченка

в перших роках вигнаня, і закінчив сей ряд праць симпатичною характеристикою Шевченка пз. „Геніяльный горемыка“. Новий зворот у духовнім житю України, який починаєть ся тепер, дуже тїшив його і він, як подають київські ґазети, обіцяв своє співробітництво в українських виданях. Смерть не позволила йому додержати слова.

Пошукуючи популярного і короткого підручника історії західно-европейської лїтератури для опублїкованя в виданях Спілки, ми за порадою деяких земляків зупинили ся на отсїй книжцї пок. Стороженка. Се властиво й не книжка, а лїтоґрафовані записки популярного курса, прочитаного пок. професором зимою 1900 року для слухачів і слухачок московського унїверситету. Майже рівночасно видав і другий московський професор, Олексїй Веселовский, свій подібний курс, та не вважаючи на його талановитість і ширину поглядів ми зупинили ся власне над курсом Стороженка, який на нашу думку лїпше надаєть ся для введеня початкуючих у той вельми принадний і богатий сьвіт студій, і надаєть ся також дуже добре для читаня неспеціялїстів, навіть осьвіченїйших селян.

Переклад аж до роздїлу про нїмецький Sturm und Drang виготовив молодий земляк із України С. Петлюра; решту, а також передмову переклала панї Наталя Романович, молода, талановита українська письменниця. Коли я позволяю собі обік їх імен покласти в титулї й своє імя як редактора, то чиню се ось чому.

Як згадано, курс проф. Стороженка не був доси друкований в оріґіналї, а розповсюджений лише лїтоґрафічним способом. Така лїтоґрафія, то не видане допильноване авторською рукою; не диво, що в нїй попадали ся численні помилки, особливо в транскріпції чужих імен та в чужомовних цитатах, подїл на глави і розміщене підтиту-

лів не були всюди переведені консеквентно та відповідно до предмету; справити ті формальні недостачі росийського тексту, які певне був би справив сам автор редаґуючи свій твір до друку, отсе була перша моя редакторська робота. Та я пішов ще крок далї. В курсї пок. Стороженка, як звичайно в таких курсах, нема цитатів і відсилачів до инших книжок, де про дану справу говорить ся докладнїйше. Вважаючи сей курс придатним на перший підручник також для наших унїверситетських студентів, я вважав потрібним особливо при трактованю середньовікової лїтератури, так важної для студій, а так мало відомої у нас, додати до кождого роздїлу свої уваги з бібліоґрафічними відсилачами до спеціяльних праць та найважнїйших компендіїв, які, надїю ся, пригодять ся не одному в спеціяльній працї, ощаджуючи йому (особливо в початках студій) мозольного шуканя по біблїотеках та вертованя творів перестарілих або зовсїм непутящих, а може й заохотять декого познайомити ся близше з одним або другим явищем тоі лїтератури. Для новійшої лїтератури починаючи від епохи Відродженя я вже не давав таких уваг; тут вистарчають по части компендії вказані самим Стороженком, а по части моноґрафії, з якими далеко лекше здибати ся по наших біблїотеках, як із працями про середньовікове письменство.

Нехай же отся книжка, що обік чисто річевого наукового викладу дає прегарний образ свободолюбної і до всякого ідеалїзму чутливої душі покійного професора, буде заразом українською квіткою зложеною на його могилї.

Ів. Франко.

Передмова автора.

Сього року я хочу подати вам, шановні панове, короткий нарис історії европейських літератур до кінця XVIII в. Тому, що ся річ для вас цїлком нова, маєте право жадати від мене, щоб я познайомив вас зі своїм загальним поглядом на предмет викладу, його обєм і на методу, якої хочу держати ся. Отже перше питанє, яке нам треба розважити, се питанє про те, що таке лїтература і який обєм має понятє історії лїтератури? Се питанє не таке просте, як се може видати ся з першого погляду; воно допускає ріжні поясненя, ріжні розвязки, від яких залежить не тілько обєм, але по части і сам характер викладу.

Припустїм, що зачислимо до історії лїтератури якогось народа все, що написано мовою сього народа, т. є окрім творів властивої штуки поставимо масу творів наукового характеру або юридичних актів чи дипльоматичних документів; від сього не тілько обєм предмету збільшить ся кілька разів, але й сама метода дослїду буде инша, бо не можнаж до наукової працї або до юридичного акту прикладати ту саму мірку, як і до творів штуки. Вже в кінцї минулого столїтя Гердер висловив думку, що лїтература певного народа не є збір усїх творів, писаних мовою того народа, але тілько таких, у яких відбиваєть ся його духове обличє. Проте се визначенє,

яке дуже допомогло обмеженю обему історії літератури і дозволило виключити з історії літератури масу спеціяльних творів, не розвязує питаня, бо в нім помішано завдане історії культури з чисто-літературними завданями. Хто не знае, що багато творів, які мають величезне культурне значінє, бо відбивають на собі духове обличе народа, що витворив їх, напр. памятки римського праводавства, не повинні залїчувати ся до історії лїтератури? Отже повинна бути якась риса, що відділює памятник із культурним значінем від памятника літературного. Риса ся лежить не в чім иншім, як в артистичности і лїтературнім таланті. Лиш артистичний елемент дае певному творови право на місце в історії лїтератури. На памятки такі як „Руска Правда", або „Стоглав" можна покликувати ся для характеристики епохи, але їх не можна студіювати так, як студіюемо напр. „Слово о полку Игоревѣ". Німецький учений Штайнталь добре ілюструе сю думку порівнанем творів грецького фільософа Плятона і анґлїйського гумориста Свіфта. „Перший, каже він, всеж би зостав ся великим фільософом, всеж би зайняв почесне місце в історії культури, колиб навіть, так як Сократ, не написав анї одного рядка, а то тому, що учнї його, які чули його навчане з його уст, моглиб викласти його навіть докладнїйше, ніж він сам зробив у своїх діяльоґах. Але Плятон не тілько фільософ, але й письменник; як фільософ він належить до історії фільософії та культури; як письменник, що виявив у своїх діяльоґах великий літературний талант, він із повним правом може домогати ся собі місця в історії лїтератури. Але кудиб могли ми залїчити Свіфта, колиб він не був письменником? Його вдача, його доля, його твори цїкаві тілько для історії лїтератури і поза нею його забуто би мимо його таланту, як мілїони таких, як вік. Історик

культури має повне право згадати про нього поверхово, або навіть зовсїм поминути його; твори його не мають великого культурного значіня, бо сама епоха відбила ся в них так субєктивно і неповно, що тільки з великою обережністю можна користувати ся ними для її характеристики. Лише для історії літератури має він значіне задля свого величезного сатиричного таланту, тільки вона одна займаеть ся ним“.

З наведених прикладів стає ясним, що історія літератури має свій окремий матеріял і свій окремий крітерій для оцінки сього матеріялу. Сей крітерій, се перш усього крітерій артистичний, який оцінює літературний талант письменника. Виразу „літературний талант“ не треба розуміти виключно з формально естетичного погляду і бачити в письменнику лиш артиста форми. Розуміє ся, здібність творити живі образи і через них витворювати ілюзію, все лишить ся головною здібністю артиста, conditio sine qua non його успіху; але з нею поруч треба поставити здібність проникнути до сути дійсности, до глибини людського серця і осявати свої твори сьвітлом морального ідеалу. Сферою літературного спостереженя є внутрішнє житє людини, її моральних і суспільних ідеалів. Отже літературний талант є сумою двох складників: здібности проймати ся сутю житя і здібности відтворювати свої спостереженя в живих образах, які роблять вражіне дійсности. Коли в літературнім творі бракує одного з сих складників, то його не можна буде назвати артистичним і він не заслугує на докладну аналїзу; сї прикмети можуть зустріти ся в творі історика, занятого артистичним відтворенем минувшини, або публїциста, який оцінює дійсність із погляду своїх суспільних ідеалів, чи врештї критика, що виясняє нам значіне і зміст утворених артистом типів; тодї історик літератури має повне право

умістити сї твори, які стоять на переході від лїтератури до науки, до свого викладу, розуміє ся, звертаючи головну увагу на їх лїтературну вартість.

Визначивши обем понятя лїтератури, переходимо тепер до методи студіованя лїтературних творів. Не маю спромоги аналїзувати по черзї головнїйші критичні теорії; оцїнка методи естетичної, історичної, порівнаної і ин. завела би нас дуже далеко. Обмежу ся тілько заявою, що в кождій із істнуючих критичних теорій містить ся багато справедливого; несправедлива тілько претензія кождої з них на виключну перевагу. Аджеж лїтературний твір — явище зложене і має кілька сторін, тим то й критика його не повинна бути односторонньою, але має старати ся вияснити всї боки певного твору. Виходячи з тої головної тези, яку виробила історична критика, що кождий лїтературний твір є витвором оточеня, критик перш усього повинен вияснити нитки, які звязують сей твір із духом часу, провідними ідеями епохи і вимогами публїки. Але артистичний твір є також продуктом творчої фантазії автора, тому його треба студіювати не тілько в звязку з ідеями епохи, але і з сьвітом ідеалів самого артиста. Для розвязки сього питаня треба познайомити ся з історією його розвою, визначити ті впливи, яким він підлягав, той лїтературний круг, до якого він належав як частина до цїлости: тут критика історична непомітно перейде в біоґрафічну. Визначивши відносини підданого аналїзї твору до ідей епохи і ідеалів його творця, критик може перейти до оцїнки твору з боку артистичного. Тут головним питанєм являє ся питанє про оріґінальність сюжету і його осьвітлене; для розвязки сього питаня прийдеть ся скористувати ся методою порівняною; порівняти сей твір з иншими, які мають такий самий сюжет, як що такі творі були,

і виясните, в чім у данім випадку була оріґінальність автора. Тілько визначивши ступінь оріґінальности твору, критик може перейти до оцїнки артистичного пляну, типовости образів, стилю і ин. Але того не досить. В кождім артистичнім творі, крім вартостий естетичних, крім рис місцевих, часових, біоґрафічних є ще вартости психольоґічні — здібність поринути в глибину людського серця і пізнати його таємні пориви. Дякуючи сим вартостям твір стає відкритєм людської душі, а створені артистом образи переростають національні місцеві рамки, стають вічними ідеалами людського духа; на сю загальнолюдську сторону критик мусить звернути особливу увагу, бо унїверсальність ідей і мотивів, се перша умова тривкости лїтературного твору. Додаймо до сього, що бувають твори, в яких крім того висловляють ся певні фільософічні або моральні ідеї, тоді зрозуміємо, якою широкою мусить бути сфера спостережень історика лїтератури, якому доводить ся бути по черзї і істориком, моралїстом, естетиком, психольоґом і соціольоґом. Розуміє ся, далеко не всї лїтературні твори вимагають для свого виясненя сполуки в критику всїх сих прикмет. Твори середньовікової лїтератури, напр. середньовіковий епос, надто наївні, щоб до них прикладати той спосіб студіованя, який прикладаєть ся до творів сьвідомої артистичної творчости; а проте всї вказані висше способи критики треба мати на увазї, прикладаючи їх частково або в цїлости по потребі (навіть до деяких творів середньовікової лїтератури, як напр. піснї трубадурів або поема Данта).

Визначивши обєм понятя, яке містить ся в слові лїтература, мушу тепер визначити обєм і характер мого курса.

Жадним робом не можна познайомити вас із масою лїтературних памяток від X до кінця

XVIII в. в протязї скупо відміряного нам часу. Мимо волї мусимо обмежити ся загальною характеристикою ріжних лїтературних течій і історією розвою головнїйших родів і видів поезії в їх найбільш талановитих представниках. Для вигоди викладу маю намір зосередкувати студіоване середньовікової европейської лїтератури навколо кількох загальних пунктів, які були разом із тим і моментами культурного житя середньовікової суспільности. Такими моментами були: 1) Христіянство з його проповідю любови і моральної досконалости, що витворило масу леґенд, житій, містерій, духовних віршів і ин; 2) февдалїзм з його ідеалїзацією рицарства і поезією трубадурів і 3) поява третього стану, буржуазії і вплив сього факту на лїтературу, виразом якого було неґативне відношене до ідеалів католицизму і рицарства. Для запомоги при студіях над середньовіковою лїтературою можу поручити: Исторію всеобщей литературы Корша й Кирпичникова (для загального огляду), для француської лїтератури Gaston Paris, La Littérature française au moyen Age. Paris 1888; для німецької книгу Шерера Історія Німецької Лїтератури; для анґлїйської Ten Brink, Geschichte der englischen Litteratur 2 Bände і для італїйської Gaspary, Geschichte der italienschen Litteratur, II Bände.

ПЕРША КНИГА.

СЕРЕДНІ ВІКИ.

———

Перший розділ.

Духовна лїтература.

I. Христіянство.

Виходячи з того становища, що христіянство було значним фактором в утвореню середньовікового сьвітогляду, що мав величезне значінє і для лїтератури, присьвятимо декілька слів, перед викладом про памятники лїтератури, розвоєви христіянства в західній Европі. Поява невеликої числом і малоосьвіченої громади христіян серед поганства, що йшло вже до руїни, швидке розповсюдженє, не вважаючи на утиски, нарештї побіда христіянства і признанє його державною релїґією, — се такі факти, повз яких не можна пройти мовчки історикови західної-европейської лїтератури

Щож то були за причини, що сприяли швидкому розвоєви христіянства в старому сьвітї і що нового внесло воно в оборот ідей античного сьвітогляду?

Питаня сї розвязувались ріжно представниками ріжних історичних напрямів. Письменник католик Озанам у свойому творі „Цівілїзація Европи в V в." запевняє, що тайна успіхів христіянства містила ся в новинї виголошених ним ідей рівности та братерства, що суперечили всїм античним ідеям, і що коли сї ідеї здобули право горожанства в суспільному самопізнаню старого сьвіта, він повинен був розсипати ся. Навпаки, історик-

раціоналїст Бокль доказує, що в колї моральних ідей христіянство нового дало дуже мало, що його моральні накази були відомі ранїш і що тайна успіхів христіянства містила ся не в вьому самому, а в тім неможливім станї, в якім знаходило ся старе суспільство, що згубило віру до своїх богів і пекуче жадало релїґійного обновленя.

Останнє пояснене не розвязує питаня про швидкі успіхи христіянства. Безперечно, те неможливе становище, в котрім опинило ся античне суспільство, могло сприяти розповсюдженю христіянства, могло надати йому добрий ґрунт, але сила кожного культурного початку містить ся в тому, що він має в самім собі джерело обновленя.

Історичні обставини могли зміцнити або зменшити його вплив, але не могли переінакшити його природи. Значить, за для розвязки питаня про надзвичайно швидкі успіхи христіянства перш усього треба зрозуміти той ґрунт, ті умови, що сприяли його розповсюдженю, і в друге порівняти між собою моральні прінціпи поганства і христіянства і зрозуміти таким робом, що такого внесло христіянство, що повино було сприяти моральному обновленю людськости? Кожна релїґія виходячи на новий шлях, eo ipso стає до боротьби з конаючою релїґією, яка ранїш неї володїла народним самопізнанем.

Який же був характер римського політеізму, з котрим ранїш усього повиняо було зустріти ся христіянство? З характеристики його, зробленої Ґастоном Буасьє, видко, що римська релїґія не була релїґією здатною задовольнити релїґійний настрій чоловіка; у нїй не було нїчого величнього, нїчого такого, що підийма душу, нїчого задовольняючого містичні сяганя людий. Римські боги, се були прозаічні абстракції, що не мали жадної індівідуальности і про котрих не розпові-

далось ніяких леґенд. Римська релїґія мала урядовий характер, мала на увазї інтереси суспільства, а не інтереси духового відродженя окремих осіб. Хоча на чолї Олїмпу стояв Юпітер, але се не був грецький Зевс, а холодний прозаїчний абстракт, котрий обожав ся в формі звичайного каменя. Взагалї римські боги не мали певних образів. Бароній сьвідчить, що тілько в 70-му роцї р. по Хр. в Римі була поставлена статуя Юпітера, а ранїш напр. Марса обожали в формі заткнутого в землю списа. Навколо Юпітера ґрупували ся иньші меншi боги: Ляри, Пенати, Ґенiї. Ледви чи в якій иньшій релїґiї було стілько „маленьких“ богів, як у римській. На підставі римських сьв. книжок (Indigitamenta) ми маємо змогу зазначити цїлий ряд богів, у котрих були свої специяльні обовязки; напр. було божество першого дитячого крику, перших дитячих слів; коли відлучали дитину від грудий, то звертали ся до богині „Educa“; иньші божества клали дитину спати; коли дитина починала ходити, то молили ся чотирьом божествам, із котрих двоє захищали її, коли вона виходила з дому, а иньші два, коли вона повертала ся до дому. Крім того було ще божество жаху, кашлю, пропасницї, божество дївоцтва, божество Salus populi Romani, божество занепаду і т. д.

Така дитяча та суха релїґія могла задоволяти тілько нарід, котрий перебував у дитячім періодї розвою, але в міру розповсюдженя зназя, знайомости з фільозофічними системами Грецїї вона тратила своє значінє і в епоху появи християнства римський полїтеізм був уже розхитаний. Відомо, що Юлій Цезарь привселюдно виголосив, що він не вірить у богів і ця заява не буде здавати ся дивною, коли згадаємо, що за часів Юлїя Цезаря Рим був засипаний чужоземними богами, яких остаточно принято до Пантеону і які мали від народу пошану нарівно з богами тубольців.

З часом таке скептичне відношенє до релїґії все більше та більше розповсюджувало ся поміж інтелїґентним суспільством. „На римські байки, — каже Плїній, — подібне те, що боги брали шлюб між собою, але що від них не було нащадків, що декотрі були сиві та старі, а иньші молоді“. Відомий сатирик Ювенал, консерватор у всьому крім релїґії, каже, що тільки дїти здатні вірити в підземне царство.

Намаганя стоіків захоронити релїґію, увільнивши її від забобонів, не довели нї до чого; самим стоікам бракувало віри у власну релїґію, через те, що вони не мали змоги натхнути своїм однодумцям того ентузіязму, котрий неминуче потрібен для заснованя релїґійної системи. А тим часом потреба релїґійного обновленя ставала все більш і більш наглою, бо скептицизм і повна неґація викликали незадоволенє в душі, робили житє тяжким і непринадним (taedium vitae — слова Тацита). І от у сей час, коли незадоволений чоловічий дух, зсушений ваганями, нетерпляче чекав цїлющої води, що нею мала бути віра та надія, — з'явило ся християнство. Дивлячись на християнство з історичнього погляду як на факт, не можна не визнати, що жадна релїґія не містила в собі стілько ріжних елементів, здібних обновити людскість, як релїґія християнська. Хоча християнство і зросло на ґрунтї юдаізму, але в ньому було щось таке, чого бракувало юдаізмови. Перш усього християнство по натурі своїй було релїґією космополїтичною; воно одкриває обійми всїй людскости, всьому сьвітови. Сам творець божої науки кличе до себе всїх пригноблених, а великий пропаґандист християнства ап. Павло виголошує, що для християнства нема анї Жида, анї Еллина, а є тільки чоловік. Деякі риси системи стоіків, правда, виявляють дещо подібного до християнства, напр. думка про рівність людий, про

любов до ближнього, про вибачене обра́з, але не вважаючи на це між стоіками і християнами величезна прірва; ідеал стоіка — це фільозофський спокій мудреця; ідеал християнства—діяльна любов до ближнього, офіра собою за для його блага. Стоіцизм рахує тілько на вибраних; навпаки прінціпи християнської моралї о стілько прості і зрозумілі кожному, що могли захопити народні маси. Прінціп рівности людий, що пропаґував ся стоіками, так і залишив ся простою формулою, що мала дуже незначний вплив на житє, тоді як прінціп рівности в християнстві вилив ся в форму визнаня рівноправности чоловіків і жінок. Християнський шлюб не був тільки звичайним церемоніялом, це була спілка двох рівноправних істот. що мала повести до обопільного підвисшеня. Увільнивши жінку, надавши їй однакове становище з чоловіком, християнство привабило її до себе і таким робом вдвічі збільшило свої сили. Але головною перевагою християнства було те, що в нїм моральний вчинок був визнаний релїґією сьвятим, що культ любови та саможертви був у нїм звязаний з надією на безсмерте та вічне блаженство. Єдністю релїґії та моралї з'ясовує ся той ентузіязм, котрий християнство надало своїм прихильникам. За моральне підвисшене, за зречене самого себе для Христа віруючому без ріжниці нації, полу і суспільного становища, було обіцяно вічне блаженство на небі. Завдяки сьому смерть утратила для віруючого всі свої жахи і ця віра не загаялась надати християнам потрібний ентузіязм і призирство для смерти. „Ці нещасні — пише Лукіян про християн — цілком певні, що вони будуть жити вічно, через це вони з призирством дивлять ся на смерть і завше готові вмерти, аби наблизити ся до обіцяної вічности“.

Коли до сих внутрішнїх причин додати ще й зовнїшню: гарну орґанїзацію християнської громади в Римі і особливе, переважне значінє Риму, як ниви діяльности і місця мук сьв. Петра, котрого сам Господь найменував „крайугольним каменем церкви“, то ми зрозуміємо, чому християнство в формі католицизму розповсюдило ся в західній Европі і чому сьвітська влада в особі Карла Великого поспішила увійти з ним у спілку, котра ще більш забезпечила високе становище римського первосьвященика.

Зробивши характеристику християнства і зазначивши причини, що сприяли величезному розповсюдженю його, переходимо до питаня про вплив християнства на моральне становище суспільства поганих.

Що християнство з його проповідю любови до ближнього, з його покликом до морального підвисшеня повинно було добродійно вплинути і дїйсно вплинуло на суспільство поганих, в цїм не може бути ваганя. Сьв. Юстин, порівнюючи житє поганих до й після принятя християнства, висловлюєть ся так: „Ранїш ми цїлком віддавали ся розпустї, тепер полюбили моральну чистоту; ранїш у нас не було другої мети, як придбати багатство, тепер ми охоче дїлимо ся нашими богатствами з бідними; ранїш подїлені ріжними вірами ми ненавидїли одно одного, тепер ми живемо у згоді і молимо ся за наших ворогів“.

Лїтература про первопочини християнства і його розширенє в грекоримськім сьвітї дуже богата. Крім загальних курсів всесьвітної історії (от хоч би Шльоссера, Ранке або Онкена — відповідні томи Герцберґової Hellas und Rom) та історії церкви (обік старших, як Neander, Allgemeine Geschichte der christlichen Religion und Kirche, 1825—45, 10 томів; Gieseler, Lehrbuch der Kirchengeschichte, 1824 і д. 5 томів та Hase, Lehrbuch der Kirchengeschichte zunächst für akademische Vorlesungen 1886) див. особливо не-

перестарілий доси твор Джіббона (Gibbon, Decline and fall of Roman empire) та Леккі (W. H. Lecky, Sittengeschichte Europas bis auf die Zeit Karls des Grossen); та новійші: Weizsäcker, Geschichte des apostolischen Zeitalters, 1892; A. Harnack, Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten, Leipzig 1902. Еволюцію літератури від римської до середновіково-християнської латини малює добре Adolf Ebert, Geschichte der christlichlateinischen Literatur von ihren Anfängen bis zum Zeitalter Karls des Grossen. Leipzig 1889. — І. Ф.

II. Манастирі, аскетизм.

Вплив католицького попівства, як представника моральної сили, був величезний; йому головним робом належить ся подяка за прилучене варварів до більш людяних форм житя. В ті сумні часи, коли сваволя вважала ся законом, коли рабунки та вбійства були щоденними подіями, заложене манастирів, під захист котрих могли заховати ся всї скривджені, було в найбільшій мірі добродійне.

Цї захисти благочестя, що розповсюджували довкола себе приваблююче сьвітло віри та любови, цї розсадники культури були жерелом сьвітла серед загальної темряви. Була, правда, одна риса в відносинах манастирів до мирян, дуже шкодлива натуральному розвоєви особи чоловіка в середнї віки, — це уподоблене моральности до аскетизму. Поставлений наперед попівством аскетичний ідеал, що вславляв ся в леґендах, житеписах, привидах, надав одноманїтний напрям середновіковій етицї і мав шкідливий вплив на науку, літературу та штуку. Раніш він не був конче потрібен для здїйснення ідеалу християнського богогодного житя. Християнські письменники перших віків висловлюють ся про се питане дуже певно: „Ми не живемо в лїсах — каже письменик

II. в. Тертуліян — ми не виключаємо себе самохіть із житя, ми маємо зброю, подорожуємо, крамарюємо, взагалї живемо як усї“.

В однім творі, якого автором уважають Василя Великого, подибуємо дуже горячу діятрібу проти аскетизму.

Не вважаючи на сї протести, число людий, що тїкали від спокус сьвітових, поволи збільшувало ся, а надто під впливом переслїдувань. Ті пустельники, що тїкали в пустинї, змагали ся перевисшити один одного суворістю аскетичного житя. Так про одного пустельника оповідало ся, що він нїколи не вмивав ся і носив свою тунїку доти, доки вона не шматувала ся. В леґендї про сьв. Макарія Олександрійського оповідаєть ся, що цей сьвятий у прововж шістьох місяцїв спав ходячи і виставляв своє тїло на з'їжу мухам та осам.

От такі були ідеали моральної високости, котрі схід ставив на очи заходови.

А в тім — багацько леґенд сьвідчать, що західні аскети не менче були суворими в житю, як східні. Вони так само рішучо розривали зносини зо сьвітом і весь час жили в аскетичних вправах. Таким був напр. сьв. Сенон, що жив у печері біля Пуатьє, носив на руках та ногах важкі ланцюги та заморював себе тим, що відбирав собі сон; таким був сьв. Вульфілах, що жив у Арденському лїсї і там в продовж багатьох років стояв на „стовпі“, як Семен Стовпник: він стояв з простертою рукою доти, доки вона не стратила здатність згинати ся. Одного з таких найбільш цікавих типів намальовано в леґендї про сьв. Алексія чоловіка Божого, котра в XI. в. була перекладена на французькі вірші. Сьв. Алексій походив із маґнатської римської родини; він з дитинства мав бажанє віддати себе Богови. Намагаючись відхилити його від сього заміру родина примусила його одружити ся, але се здало ся

надармо. В перший день по свойому шлюбі, залишившись на одинці з молодою, він завважив їй, що хоче віддати себе Богови, і пішов геть з дому в пустиню. Там він в продовж декількох років віддавав ся молитві і аскетичному житю. Сьвятість його була така велика, що один раз сам Господь з'явив ся йому ві сні і наказав повернути до Риму. Він прийшов до дому блідий, схудлий, так що ніхто його не міг пізнати; йому дали комірчину, де він прожив багацько років у постах та молитві, терплючи наругу від челяди. Йому не раз доводилось бути сьвідком сцен, коли мати, батько й сестри плакали, згадуючи його. Єдине слово могло би втїшити їх, але він не сказав його; до такого ступня релїґійний ентузіязм зробив його черствим. Нарештї по декількох роках він умирає й залишає листа, де відкриваєть ся. Коли родина прочитала листа, з'являєть ся процесія, що прийшла по вказівцї ангела з Риму за його тїлом. Натурально чекати, що до розпуки його родини прилучать ся докори в його жорстокости, але нїчого подібного не було; кревні сьвятого не сказали жадного слова докору за завдані їм страждання; вони молили ся за його і благословляли його.

Другий тип сьвятого, що дуже часто подибуєть ся в західнїх леґендах, це тип місіонаря, що проповідує християнство варварам. Таким був сьв. Боніфацій, просьвітитель Ґерманії, сьв. Патрикій і Кольомбан, просьвітителї Ірляндії.

Особливо цїкава леґенда про сьв. Кольомбана, котрий із Ірляндії подав ся пропаґувати християнство до Ґалїї. Але ранїш, нїж задовольнити свою жадобу, йому довелось витримати боротьбу з родиною. Не маючи більше змоги утримати його дома, мати його лягла на поріг і сказала, що він може тілько переступити через її тїло. Сьв. Кольомбан перехрестив ся, обливаючись гіркими, переступив че-

рез матїр і вступив до манастиря. Тихе житє не задовольняло його; його героїчна та велика душа потребувала величнїх вчинків і мучеництва. Діставши ся до Ґалії, він обібрав собі там дику місцевість, збудував манастир і став пропаґувати християнство. Він придбав такий величезний вплив на тубольців, що вони вважали його керманичем та володарем звірів і птах; між иньшими розповідають, що один раз, мандруючи по горах, він зустрів ся ґ ведмедем і приручив його до себе.

Леґенда розповідає також про відносини його до короля бурґундського Тьєррі, внука страшної Брунегільди. Він сьміло докоряв розпусному королеви і закликаний благословити незаконного сина короля, відмовляєть ся і йде геть. При цьому, о чудо, палац захитав ся до підвалин! За це король наказав переслїдувати ченців манастиря заснованого сьв. Кольомбаном. Дізнавши ся про це сьвятий домагав ся пояснень у короля. На візванє благословити страву, він відмовляєть ся, кажучи: „Не подоба устам служителя Бога поганитись стравою такого злодїя“. Вражений і засоромлений такою відвагою король обіцяв зупинити переслїдуваня, але він бояв ся своєї баби, послухав ся її, і переслїдуваня не зупинялись. Тодї Кольомбан пише королю листа plenae verberibus і обіцяє проклясти. Роздратований Тьєррі заслав його до Безансону і закинув у вязницю, але сьвятий одним словом розбива ланцюги і йде геть, уводячи за собою всїх вязнїв.

Тепер перейдемо до третього типу сьвятих, що подибують ся в західних леґендах, типу найбільш привабного, до чоловіколюбців, захистників народу від утисків державців.

Такими були сьв. Авид, сьв. Жермен, сьв. Елюа та иньші. Про сьв. Жермена леґенда розповідає, що все його житє було присьвячене милосердю, викупови рабів і бранцїв. „Ніхто не мо-

же зрахувати, каже біоґраф сьвятого, кілько людий зарятував він від рабства. Коли витрачував свої гроші, то робив ся хмурим, колиж йому щастило дістати гроший, то казав: „Подякуємо Богови, що дав нам їх на увільнене братів наших“. При цьому лице його робилось ясним, зморшки розходили ся на чолї. Дещо подібне розповіда леґенда і про сьвятого Елюа, що був видатним маляром. Він виробляв ріжні речи з дерева та золота і гроші, що за їх заробляв, усї віддавав на боговгодні справи. Милосерде його було остільки велике, що обіймало навіть злочинців. Один раз він зустрів на дорозї злочинців, котрих вели на страту. Сьвятий помолив ся і з неба спустив ся туман, що заховав злочинців від вартових і вони втекли. Навіть по смерти сього великого сьвятого домовина його творила не одно чудо. Один раз до неї доторкнув ся чоловік, що був закований у ланцюги, і ланцюги розпали ся.

Про початки і вплив христіянського аскетизму див. Zöckler, Kritische Geschichte der Askese 1863 та новійше: Mayer, Die christische Askese, ihr Wesen und ihre historische Entfaltung, 1894, а надто загальні курси христіянської етики, прим. Harless, Christliche Ethik ст. 439 і далї; Vilmar, Theologische Moral II, 203 і д.; Luthardt, Kompendium der Theol. Ethik, 1896, ст. 230 і д. та відповідні статї в енцикльопедіях. Про початки манастирів гл. Henrion, Histoire des ordres religieux, 2 томи, Paris 1835 (з католицького становища); A. Harnack, Das Mönchtum, seine Ideale und seine Geschichte, Giessen 1882, нове, пяте видане 1901. Житію сьв. Алексія присьвятив спеціяльну моноґрафію Аміо (Amiaud, Vie de St. Alexis, Paris, 1889).

III. Христіянська леґенда.

Історія леґенди майже сучасна першим крокам христіянства. В христіянській церкві був звичай зазначувати імена христіянських мучеників

з посьвідченем року смерти і страти, якою був покараний; це було першим зерном, з котрого виросла леґенда.

Батьком леґенди вважаєть ся відомий сьв. Єронім, котрий занотував деякі східні леґенди, що дійшли й до нас. В VI в. потреба в житеписах сьвятих стала більш ніж пекучою, так що епископ Григорій Турський присьвятив декілька творів на її задоволенє. Те, що зробив Григорій для французьких сьвятих, зробили для німецьких сьв. Ноткер, сьв. Рабан Мавр, і для анґлійських Беда Шановний (Beda Venerabilis). До кінця XIII в. належить видатний збірник житеписів сьвятих, улаштований епископом Ґенуї Яковом de Voragine. Цей збірник відомий під назвою „Золота Леґенда“ (Legenda Aurea). При улаштованю його епископ користував ся хронїками, давнїйшими житеписами сьвятих і народнїми оповіданями. Ледви чи яка иньша книга мала таке велике розповсюдженє, як „Золота Леґенда“. Крім живого викладу і глибини благочестивого почутя, одну з головних рис цього збірника складає надзвичайна простодушність. Автор як найбільш серіозним тоном розповіда найбільш неможливі речи і йому очевидячки не приходить до думки, що читачі можуть підозрівати правдивість його оповіданя. Таке напр. оповіданє про семеро ефеських юнаків, що тїкаючи від переслїдувань царя Деція (196 р.) втекли до печери, де проспали більш двохсот років.

Книжка ся була перекладена в XV. віцї на французьку мову і після появи друкарень розповсюдила ся по Европі. До XVII. віку належить величезний збірник житеписів сьвятих голяндського Єзуіта Боляида під назвою Acta Sanctorum. Видавець збірника не тілько поставив метою зібрати всї леґенди про житя сьвятих, але й влаштувати житеписи по місяцям. Це виданє по-

чало виходити від 1643 року і продовжувалось до французької революції; потім було зупинене на 53 томі і нарешті знов розпочалось, та ще й доси не доведене до решти.

Познайомившись з характером житеписів сьвятих, що були улюбленим читанем люду, подивимось, який вплив мало це читане на розумовий та моральний розвій середньовікового суспільства. Ґізо в „Історії цївілізації Франції“ справедливо завважує, що коли порівняти середньовікові хронїки з середньовіковими леґендами, то перевага буде на боцї останнїх. В той час, як лїтописї розповідають про владолюбство, жорстокість, еґоїзм, у леґендах горить яскравим сьвітлом ідея моральних обовязків, любов до ближнього, намаганє до морального підвисшеня. Колиб леґенди обмежувались пропаґуванєм гуманности, то їх вплив був би тілько добродійний; але на жаль поруч з цим пропаґуванєм іде в леґендах пропаґуванє забобонів та аскетизму; вони розповсюджують у суспільстві брехливі розуміня про чоловіка, природу і моральну високість, що могли би тілько шкодити натуральному розвоєви людської особи. Особливо шкідливий вплив мало панованє аскетичних поглядів на стан жіноцтва. Все, що було здобуто для жінки христіянством, було відібрано чернецтвом: з подружя чоловіка вона стала способом діявольської спокуси. Відбиток сих поглядів знаходимо у всїх творах релїґійного характеру. Діявол, бажаючи спокусити сьвятого, завше прибирав вид жінки. Друге обвинуваченє проти леґенди те, що вона збільшувала суму людських забобонів. У леґендарній лїтературі панував погляд, що природа і чоловіче житє творять арену боротьби двох ворожих сил: янголів і демонів, для котрих байдуже руйнувати закони природи.

При такому погляді на природу і на чоловіче жите не могло бути місця натуральному розвоєви особи чоловіка.

Про початки та жерела християнської леґенди див. особливо A. Maury, Études sur les légendes pieuses du Moyen-âge, Paris 1843 і нове виданє пз. Croyances et légendes du Moyen-âge, Paris 1896: з католицького погляду Hippolyte Delehaye, Les légendes hagiographiques, Bruxelles 1905; з протестантського A. Harnak, Legenden als Geschichtsquellen. Найважнїйші збірки: Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, див. німецький переклад Ґрессе (Grässe, Die Goldene Legende); Petrus de Natalibus, Catalogus Sanctorum 1493; Boninus Mombritius, Vitae Sanctorum, вид. при кінцї XV з. без означеня року; Aloysius Lipomanus, Sanctorum priscorum patrum vitae, 8 томів 1551—60; L. Surius, De probatis Sanctorum historiis, 4 томи, 1581; Acta Sanctorum Bollandiana, від 1643, доси 62 томи, календарним порядком доведено до перших днів падолиста. Важне доповненє до сього виданя творять Analecta Bollandiana, квартальне виданє, доси 24 річники, важне особливо за для богацтва біблїоґрафії. Популярні та в лексиконовій формі оброблені леґенди див. Collin de Plancy, Bibliothéque des légendes, 10 томів; Stadler und Heim, Vollständiges Heiligenlexikon, 5 томів; для перших сїмох століть християнської церкви весь матеріял оброблено критично в анґлїйськім лексиконї Smith and Wace, Dictionary of christian biography, London 1877—87, 4 томи. — I. Ф.

IV. Духовна драма.

Від леґенди не далеко перейти до духовної драми або містерії, що є не що иньше, як драматизована леґенда. Історія народженя сеї нової лїтературної форми сьвідчить, що містерія зробила ся в руках попівства дужим засобом пропа-

ґанди. Гадали, що містерія виникла під впливом клясичних традицій і показували на драму „Страждаючий Христос“, автором котрої вважали ГригоріяНазіянзена, як на перший взір містерії. Але в міру досліджуваня цієї драми ся гадка впала. Після праць Маньєна, Газе та иньших довело ся відмовитись від гадки з'ясувати звязок між містерією та римською драмою. В останні часи істнуваня римської імперії у всїх сферах житя зазначуєть ся підупад, а надто в лїтературі драматичній. От через що отці церкви сиплють прокльони на театр.

Тертулїян називає теарт храмом Венери, школою розпусти і безсоромности. Сьв. Іван Золотоустий грозить не давати причастя особам, що беруть участь у театральних виставах. Деякі постанови соборів також вимагають не пускати акторів до церкви.

Так само не легко шукати жерел містерій у памятниках народньої римської драми, як це робив Яків Ґрім, котрий запевняв, що смак до сих безпосередніх вистав захопив попівство і причинив ся до народженя містерій. Більш певний погляд Гофмана фон Фаллерслєбен, а власне, що попівство скористувалось цією пристрастю люду до сцінечного і розвинуло містерію з драматичних початків, що були заложені в самому ритуалї церковної служби. Первообразами містерій були старинні релїґійні процесії, що копіювали вхід Ісуса Христа до Єрусалиму: один з попів сидїв на ослї, а люд, що оточував його, кидав галузя і кричав: „Осанна в вишних!“ Запевне до дуже старих часів належить ще один звичай, що заховав ся подекуди аж до цього часу, а власне, „шествіє“ Христа на муки в велику пятницю. По вулицях міста йде особа, що репрезентує собою І. Христа і зігнулась під тягаром хреста; його

оточує варта, а далї на конях первосьвященики в супроводї народу.

Подібні процесії містили в собі два елементи драматичних вистав: елемент мімiки i елемент перевдяганя. Бракувало тільки дiяльоґа, щоб вони перетворились на драматичні вистави. Останнїй елемент містив ся в початковій формі в самім богослуженю, в виголосах попа, в відповідях „клиру“ і в спільному читанню евангелія у великодну пятницю, котре поділяло ся між декількома особами. Поволи цей елемент став розвивати ся, дякуючи симболїстичному зображеню подій із житя І. Христа, що перетворило їх у драматичні вистави. Намагане до сього ми завважуємо дуже вчасно в самому ритуалї католицького богослуженя: напр. у великодну пятницю евангеліє читають декілька осіб, піп говорить слова І. Христа, діякон читає описи страждань Христа, а „іподіякони“ зображають Пилата, Юду і Жидів. Звичайно в церкві улаштовувалась домовина, котру оточувала варта. На домовину клали розпяте і до нього наближали ся церковні прислужники, зодягнені в жіноче убранє, зображаючи собою жінок-мироносиць. Перед празником Христового Різдва в притворі становили ясла, куди клали або живу дитину, або фіґуру з воску; з одного боку ясел стояв церковний прислужник, що зображав Йосифа, з другого боку другий прислужник, що зображав Марію, а біля них осел; о півночи являли ся церковні прислужники, зодягнені в убраня з крильцями, що зображали таким робом ангелів і сьпівали: „Слава во вишних Богу!“ Далї в день Вознесенія на вірьовках підіймали деревляну статую Христа в церковну баню, де вона й зникала, а звідтіль викидали палаюче зображенє Сатани. А в день сьв. Духа зверху спускали білого голуба.

В таких виставах пізнїйше мали ся всї еле-

менти драми: міміка, діяльоґ, перевдягане і рухи. Розуміеть ся, що в деяких виставах перевагу мав елемент міміки, але діяльоґ став швидко потому переважним і з часом із цих вистав виробила ся літурґічна містерія. До нас дійшло не мало текстів таких містерій, виданих французьким ученим Кусмакером, що належать до X. віку. (Coussemaker, Les Drames liturgiques du Moyen-âge. Paris 1861). Згідно з головними подіями в житю І. Христа, т. е.Різдвом і хрестною смертю, літурґічні містерії поділялись на цикли: цикль різдвяний і цикль великодний. До першого циклю належать містерії: Витане пастухів (Officium pastorum) і витане „волхвів" (Officium magorum). Опріч цього до сього циклю належить ще містерія „Рахиль" (Ordo Rachelis), котра судячи по лаконічности та грубости мови, належить до найстарших. В „Officium magorum" уже помічають ся наслідки літературної обробки. Містеріїції повнїйші і кращі: автор у трьох місцях навіть намагае ся писати латинськими віршами, а „Ordo Rachelis" уся написана ними. В „пасхальнім" циклю вистави містерій починали ся в великодний четвер на вечірнї містерією „Страсти Господні". Тут дієвих осіб пять: Мати Божа, три Марії і Іван. Надто цікава містерія різдвяного циклю „Адам" (Ordo representationis Adae), що належить до XII. віку. Тут на полях рукопису маемо багато вказівок про те, як грати, дають ся вказівки обставленя сцени, а акторам подають ся ради що до жестукаляції і одяганя.

Містерій „Страстий Господнїх" заховало ся дуже мало, а містерій „Воскресеня" багато: вони виставляли ся скрізь і мали величезне розповсюджене.-

Зерно, з котрого вони розвили ся, це розмова янгола з Марією Магдалиною та иньшими мироносицями. Далї в великий понедїлок, на вечірнї

в церкві виконувала ся містерія, що мала назвисько „Officium peregrinorum“, сюжетом котрої була поява І. Христа учням, що йшли до Емауса.

Маючи багато спільного з богослуженем, містерія повинна була натурально писати ся латинською мовою, але з давнїх часів подибують ся вставки і в народній мові. Напр. в містерії „про десятьох дївчат“, що належить до XI. віку, в латинський текст повставлювано розмови на провансальській мові. Містерії, що таким чином являли ся часткою богослуженя, виконували ся клиром; це можна бачити з того, що до рукописів прикладували ся ноти. Містерії з початку виголошували ся виспівуючи. Вистави давали ся в церкві, де з давнїх часів стали будувати прилади. Напр. для пасхальних містерій будувала ся Голгофа, для різдвяних печера з яслами; коли треба було зобразити Пилата та Ірода, то за для них становили два трони. В день Воскресеня актора, що виконував ролю Спасителя, зводили на хори і звідтіль показували людям. З часом обстанова при виставі містерій ставала ся складнійшою.

Що до художного оброблення, то треба завважити, що з початку містерія була не що иньше, як переклад у драматичну форму евангельського оповіданя, через це в нїй не було місця за для авторських додатків; тілько подекуди автор дозволяв собі позичати деякі подробиції в подіях із апокріфічного евангелія Нїкодимового.

Але помалу штука вперла ся і в цю заказану сферу і набрала переважного значіня, що виявило ся в формі віршованих вставок на народній мові. Потроху художний елемент входить і в самий зміст: автор не задовольняеть ся евангельським оповіданем, але користуючись його натяками. добавляе не мало і від себе. Цікаво порівняти притчу „про десятьох дївчат“ з місте-

рією такоїж назви. В притчі оповідаєть ся, що коли у нерозумних дївчат не стало олїї, вони пішли купити її, і коли повернули назад, то спізнились зустріти молодого і їх не пустили на весїлє. Що пережили цї нещасні, коли у них не стало олїї, як вони страждали, про це треба догадувати ся; навпаки, в містерії цей бік висунуто на перший плян; переполох дївчат, їх розпука стає осередком дїї, котра кінчаєть ся не євангельськими словами Спасителя, а тим, що на сцену вискакують демони і тягнуть їх у пекло.

Доки містерія позичала собі сюжети з євангелія, вона заховувала свою традицийну форму і майже не давала простору власній творчости автора. Але в міру розширеня драматичних сюжетів звязок містерій з культом слабне. Драматизуючи сюжет зі Старого завіта автор поводить ся з ним не з таким благочестєм, як із новозавітними; він хоче зацікавити глядачів, одно скорочуючи, друге добавляючи від себе. Таким робом потроху повстав особливий вид містерій на пів лїтурґічних. В цім періодї містерія все ще не розриває рішуче звязку з богослуженєм, але вже не творить його частини. Цїкавим памятником цїєї перехідної епохи в історії містерій є чудова французька містерія „Адам“, видана в 1854 роцї. Ця містерія виявляє особливо визначний і цїкавий намір художного наслїдуваня біблїйної леґенди про гріхопаденє людий. Автор дуже талановито дозволяє собі відступати від тексту в інтересах художних та психольоґічних. Мотивоване подій, знанє чоловічого серця і штучно зарисовані характери тупого Адама, кокетливої Еви і влесливого змія являють ся головними оздобами містерії.

Піймавши облизня від Адама, діявол наближаєть ся до Еви. В мент вираз на виду діявола становить ся солодким і він провадить свою ата-

ку з штучністю справдїшнього Дон-Жуана, починає говорити їй приємности...

Зацїкавивши Еву оповіданєм про солодкість забороненого овочу, на запит Еви: „Якийже його смак?“ відповіда: „Смак божественний“. Цї слова розпалюють бажанє Еви; вона згодна виконати бажанє діявола, але боїть ся, колиб не довідав ся про се Адам. Розмовляючи обоє не помічають Адама. Коли Адам надійшов, Ева спокушає його з'їсти овочу; коли цей покоштузав яблука, в той мент починає жалкувати. Навпаки, Ева деякий час почува насолоду, котра не дає їй зрозуміти грізне їх положенє Ця ріжниця між мужською і жіночою натурою чудово помічена автором. В той час, коли Адама опанувала розпука, він скаржить ся на жінку, що його спокусила, являє ся Бог і виганяє їх геть із раю.

На підставі цїеї містерії ми можемо запевняти, що в XII. в. драматичне почутє уже вродило ся, що йому треба було зробити тілько один крок — вийти з церкви на площу, аби зробити ся цїлком народною виставою. Це станеть ся в третьому періодї житя містерій, коли керуванє їх виставами перейде з рук попівства до рук сьвітських людий — буржуазії.

Про початки релїгійної драми в західній Европі див. загальні огляди такі, як Klein, Geschichte des Drama, Grässe, Lehrbuch der allgemeinen Litterärgeschichte, K. Goedecke, Grundriss der deutschen Literaturgeschichte, нове виданє, та Алексѣй Весеїловскій, Старинный театръ въ Европѣ, Москва 1870, а також спеціяльні: Hase, Das gestliche Schauspiel in Deutschland; Petit de Julleville, Les Mystéres, Paris 1880, 2 томи та йогож статю „Le theatre“ у другім томі збірного виданя „Histoire de la langue et de la littérature française des origines á 1900“, т. II, ст. 399—445. — І. Ф.

V. Хроніка.

Третя літературна форма, через яку католицьке попівство проводило свої погляди, свої ідеали, була хроніка, котра майже скрізь вела ся в мурах манастирів спасенниками, що відрекли ся від сьвіта. Взірцем західнїх хронік була „сьвітова хроніка“, улаштована в четвертому віцї по Хр. на грецькій мові Евзебієм, епископом Кесарії, і перекладена на латинську мову блаженим Єронїмом. Хроніка Евзебія складаєть ся з пяти книжок; перша викладає події сьвітової історії від Адама до руйнуваня Трої, друга до першої Олїмпіяди, третя до Дарія, четверта до смерти Христа, пята до собору в Нїкеї. Осередком хроніки Евзебія є історія жидівського народу, що був для иньших народів, мовляв би, вказуючою шлях зіркою, бо з нього повинен був вийти І. Христос. До пяти книжок хронїки Евзебія Єронїм добавляє від себе шесту, в котрій оповідає події до свого часу, т. є. до 378 року. Погляд у обох авторів на події історії теольоґічний, скрізь вони намагають ся побачити вказуючий палець божий і звертають увагу більше на факти релїґійної історії, нїж на факти історії полїтичної.

На взірець тогож типу написана і тим самим духом пронята голосна в середнї віки хроніка Орозія (V в.). Подібні погляди на завданє історика мав також і талановитий француський лїтописець Григорій Турський (VI в.). Сама назва його хронїки „Historia Ecclesiastica Francorum“ сьвідчить, що він уважав полїтичну історію часткою історії церкви. Зробивши заяву в другій книжці, що його завданє буде зобразити mixte confuseque tam virtutes Sanctorum quam strages gentium, він заплїтає в історичну тканину леґен-

ди з житя сьвятих, розповідає про ріжні надзвичайні явища, знаки на небі й землї, про огонь, що зійшов з неба, про дерева, що розпукали ся в один мент і т. и. Але у Грьгорія Турського поруч з легковажністю та тенденцийністю є подекуди історичне чуте, є наслїдки знайомства з клясичними письменниками; у його нащадка Фредеґара темнота і забобони сягають до найвисшого ступня і сама латинська мова його стає в значній мірі варварською.

Рішучого підупадку хронїки досягають у VIII. та IX. в.; ченцї улаштовники хронїк, не вважаючи на всю свою темноту, крім того ще визначають ся цїлковитим браком цїкавости до подій. В Monumenta Germaniae historica, що були видані Перцом, є одна манастирська хронїка, що має назву Annales latinates, де в одній стрічцї оповідають ся події більш нїж за сто років. Цїкавіш усього те, на що чернець звертає увагу, які події вважає потрібним передати нащадкам. Під 914 р. він пише: Anno V. renovatus est altare beati benedicti. (В цїм роцї був поновлений олтарь сьв. Бенедикта). Після цього чернець лїтописець мовчить цїлих 7 років, доки його не вражає до глибини душі затьміне сонця; цїй події, в котрій він бачить заповідь близького кінця сьвіта, він присьвячує цїлих пять стрічок.

Таким робом з одного боку виявляєть ся цїлковитий брак цїкавости до житя, обмеженість інтересів, брак бажаня пізнати щось, з другого боку темнота, легковажність, брак усякої критики і визначна теольоґічна тенденція. Отсе були характерні риси хронїк у перші віки по мандрівцї народів не тільки у Францїї, але і в иньших частинах Европи. Навіть потім, коли цїла сума знаня збільшила ся, коли в манастирях були засновані школи, де студіювали клясиків, характер хронїк мало змінив ся; хоч вони і писали ся

кращою латиною, але як і раніш були байдужі до житя, як і раніш наповняли ся байками. Напр. у хроніці, що її вважають написаною архієпископом Турпіном, оповідаєть ся, що похід Карла Великого на Гішпанію був знятий за намовою ап. Якова, брата Господнього, котрий в продовж походу власне сам допомагав Карлови Великому; дякуючи його молитві мури Пампельони розсипали ся на порох і військо Карлове без опору вступило в місто. Про Магомета оповідаєть ся, що він був католик, навіть кардинал, і тілько через те зробив ся еретиком, що йому не пощастило зробити ся папою. Один літописець серіозно запевняє, що орден сьв. Михайла був заснований самим архангелом Михайлом; другий, що Татари вийшли прямісенько з Тартару; третій, що від коли Турки заволоділи сьв. замлею, у християнських дітий стало о десять зубів менче. Такий був стан історичної літератури в середні віки, коли вона знаходила ся, мовляв би, на монополї попівства. Клерикальні історики, як от Монталямбер, захоплюють ся тим благодійним моральним впливом, який мали манастирські хроніки на пробуваючих у варварстві володарів, що цілковито віддавали ся своїм пристрастям; одна думка про те, що всї його діла будуть виявлені і віддані на суд нащадкам якимсь то невідомим ченцем, не раз зупиняла жорстокого короля, або принаймнї примушувала його бути обережнійшим. Це правда, але правда також і те, що не раз літописцї сплїтали вінки безсмертя людям жорстоким та лукавим, коли тілько вони нагорожували їх манастирі багатими данинами, і навпаки заплямували ганьбою володарів дійсно вартих, коли тілько вони не згинали колїн перед Римом. Так напр. крїваве навернене Саксів до християнства було уславлене многими літописцями до небес.

Загалом, доки монополія історичного оповіданя перебувала в руках відірваного від сьвіта попівства, ні звідки було чекати зміни на краще. Але на щастє наспіло до помочи само житє. Одна значна подія середньовікового житя, хрестові походи, мала величезний вплив на зміну характеру історичного оповіданя. Хрестові походи, що відкривали нові обрії середньовіковій людськости, витягли до писаня хронїк сьвітських людий, котрі брали участь у походах як вояки. Люди ці брали ся до свого завданя не маючи жадної наперед поставленої мети: їм просто бажало ся переказати землякам усе, що вони бачили в чужих сторонах нового та цікавого. Дякуючи їм хроніка з сухого перелїчуваня подій закрашених теольоґічною тенденцією перетворила ся на живий малюнок побуту і звичаїв людий сходу. Таким характером визначають ся записки про четвертий хрестовий похід Вільгардуена, такіж записки Жуанвіля про житє сьв. Людовіка. Обидві вони належать до XIII. віку і розпочинають собою численну лїтературу мемуарів, котрими так вславила ся Франція. Вільгардуен записав події четвертого хрестового походу, в котрім сам брав участь, або більш, історію опануваня хрестоносцями Константинополя. Записки Вільгардуена — це щоденник ділового чоловіка, що писав похапцем, котрому не було коли турбувати ся про обробленє свого стилю. Звідси походить простота, міць і ляконічність його складу. Описи його завше яскраві та блискучі, але короткі. Одначе не потураючи на коротність та простоту його оповідань, у хроніці Вільгардуена яскраво відбиваєть ся февдально-лицарська епоха з її релїґійним ентузіязмом, жадобою героїчних учинків і цїлковитим браком якої будь дісціплїни. Зовсім иньшим характером визначають ся записки про Людовіка сьвятого у Жуанвіля: це не щоденник вояки,

а спогади діда, що любить набалакати ся досить про любого короля, в котрім він бачив ідеал монарха. Не задовольняючи ся славними спогадами, Жуанвіль черпає також із ріжних жерел, з оповідань иньших сьвідків, навіть подекуди користуєть ся й писаними жерелами. Так напр. у нього є розділ присьвячений політичному станови Сходу в епоху хрестових походів. Очевидячки, що для сього розділу йому треба було багато читати, порівнювати і доповнювати одно жерело другим, загалом працювати, як звичайному історикови.

В XIV. в. у Франції історичні виклади роблять ще крок наперед в особі Фруассара. Ні Вільгардуен, ні Жуанвіль не були фаховими істориками; вони зробили ся істориками випадково. В особі Фруассара ми вперше зустрічаємо ся з чоловіком, для котрого історія була метою житя, котрий здатен був на всяку працю та досліди, аби добити ся історичної істини.

Про середновікові хроніки див. W a t t e n b a c h, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Про початки французької історіографії див. A. D e b i d o u r et E. É t i e n n e, Les chroniquers français au Moyen-âge, Paris 1895; про Жуанвіля H. F r. D e l a b o r d e, Jean de Joinville, l'homme et écrivain у Revue des deux mondes за грудень 1902. Коротку характеристику початків французької історіографії див. C h. V. L a n g l o i s, L'historiographie в другім томі виданя P e t i t d e J u l l e v i l l e, Histoire de la langue et de littérature française, II, 271—335 — І. Ф.

VI. Середньовікові оповіданя і притчі.

Залишаючи на боці релїґійні вірші, казаня, теольоґічну полєміку та иньші специяльні твори, я вважаю необхідним сказати декілько слів ще

про одну літературну форму, що зробила ся в руках попівства могутним засобом для проведеня в середньовікове суспільство своїх поглядів та ідеалів. Я розумію навчаючі оповіданя, котрі поруч з леґендами були улюбленим читанєм середньовікової публики. Оповіданя ці, позичені головним робом зі Сходу, діставались до Заходу або через Византію, або через посередництво гішпанських Арабів та Жидів. Проповідники користували ся цими оповіданями як ілюстраціями для своїх промов. До XII. в. належить збірник таких оповідань, улаштований хрещеним Жидом Петром Альфонсовим (Petrus Alphonsi) і відомий під назвиском Disciplina clericalis. У XIII. в. Жак-де-Вітрі, епископ і кардинал римської церкви, влаштував виключно для проповідників цілу книжку подібних ілюстрацій та прикладів. Там ми подибуємо не мало оповідань, що облітали всю Европу і були донесені і до Росії. Таке між иньшим оповіданє про гордого царя, котрий уважав себе вищим від самого неба і котрого за це скинув із престола ангел і тілько по довгих пробах та щирій покуті він знову був посаженний на престолї; оповіданє це, дуже розповсюджене в середні віки, було відоме в південній та північній Руси, прикладаючи ся раз до царя Соломона, то знов до невідомого в історії царя Аггея, то нарештї за західними взірцями до царя Йовінїяна чи Йовіяна[1]). Таке між иньшим оповіданє про ангела і пустельника та про „недовідомі суди божі“, мораль якого міститься ся в тім, що чоловік повинен не перечучи схиляти ся перед таємничими велїнями Найвисшого. Се оповіданє, що дало підвалину повісти Вольтера „Задіґ“, не що давно було перероблене Л. Н. Толстим. Така нарештї притча про „прав-

[1]) Версію про Аггея обробив у нас гарними віршами др. В. Щурат. І. Ф.

дивий перстїнь“, оброблена Боккачієм у „Декамероні“, котрою майстерно скористував ся Лессінґ у своїм Натанї Мудрім. Більшість цих оповідань походить зі Сходу, або вірнїш, із Індії від буддистів; вони прищепили ся до західних лїтератур через те, що були переняті призирством до сьвіта та його благ, зреченєм самого себе, глибоким співчутєм до ближнього, врештї пропаґували те саме, що пропаґувало ріжними шляхами католицьке попівство. Одним із найбільш популярних у середнї віки оповідань була східна повість про Варлаама та Йоасафа, позичена з леґендарного житя Будди. Вона з'явила ся з початку на грецькій мові і автором її вважали славного отця церкви сьв. Івана Дамаскина; з часом вона обійшла в ріжних переробках усю Европу, попала в „Legenda Aurea“, в Росії дала матеріял для відомої духовної вірші про Йосипа царевича, і нарештї була втягнена як у католицькі Мартірольоґії, так і в православні Четї-Минеї.

Найзнатнїйшим із благочестивих оповідань середнїх віків був латинський збірник, відомий під назвою Gesta Romanorum. Прилучаючись по свойому змісту, позиченому переважно зі Сходу, і відбиваючи у своїх моралїзаціях погляди попівства, збірник цей, що був одним із джерел середньовікових фабльо, може вважати ся ступнем натурального переходу від лїтератури духовної до лїтератури сьвітської. Назва його походить із того, що в його першу редакцію входили оповідання з римської історії, що з часом загубили ся в масї инших оповідань. Хто був улаштовником збірника, невідомо, але запевне особа духовна, що очевидно мала на увазї мету навчаючу. Це видко з того, що після кожного оповідання уміщено „виклад“, у якім поясняєть ся його навчаючий змисл.

Познайомивши вас з головними лїтературними формами, утвореними католицьким попівством,

через котрі воно проводило в житє свої погляди, свої ідеали, я дозволю зобі зробити деякі висновки.

Ледви чи можна відмовляти, що взагалї вплив католицького попівства на середньовікову культуру був добродїйний. Воно було одним представником осьвіти серед темного окруженя, воно заховувало в собі ті незначні уривки сьвітського знаня, котрі ще зацїлїли в творах клясичних письменників; серед варварства та моральної дикости воно було красномовним провідником в житє християнських завдань братолюбія та морального підвисшеня, хоча треба згодити ся, що останнє розуміло воно занадто вузько і змішувало з аскетизмом.

Про середньовікові прозові оповіданя, притчі, exempla і т. и. див. Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von F. Liebrecht, а також нове анґлїйське виданє: History of fiction, London 1894, і Reinhold Köhler, Kleinere Schriften, Bd. II. Berlin 1900. Про французьких середньовікових проповідників див. A. Lecoy de la Marche, La chaire française au Moyen-âge, deuxiènne édition, Paris 1886. Про збірки середньовікових оповідань, а спеціяльно про Gesta Romanorum див. крім згаданих уже оглядів Ґрессе та Ґедеке особливо N. Oesterley, Gesta Romanorum. Berlin 1872. Історія і лїтература повісти про Варлаама і Йоасафа представлена в моїй праці „Варлаам і Йоасаф, старохристіянський духовний роман.“ Львів 1897. Про притчу „о недовідомих судах божих“ див. Gaston Paris, L'ange et l'hermite, у збірцї La poésie du Moyen âge, Paris 1887, а також М. Драгоманов, Славянскитѣ вариянти на една евангелска легенда (Сборникъ за нар. умотв. т. V.) — І. Ф.

Другий розділ.

Література февдалїзму.

I. Нові народности. Ґаллї.

Переходячи до огляду лїтературних форм, утворених другим культурним фактором, февдалїзмом і його ідеалїзацією в лицарстві, я вважаю потрібним сказати декілька слів про ті нові народности, на ґрунтї котрих розвинулись цї нові культурні фактори. Почну з народности французької.

Ця народність складала ся з чотирьох елементів: 1) ґальський або кельтський; 2) іберийський; 3) римський і 4) франконський або ґерманський. Найпершими тубольцями Ґалїї були Ібери та Кельти, з котрих перші посїдали південну частину Ґалїї, а останнї середню та північну; межею між ними була річка Люара. По словам Юлїя Цезаря Ібери та Кельти відріжняли ся одні від других не лише мовою, але інституціями та законодавством. За декілька десятків років до Різдва Хр. Ґалїя була підвернена під владу Римлян, котрі своєю мудрою полїтикою зуміли пригорнути її міцно до себе. Завойовник Ґалїї Юлїй Цезарь не посягнув на інституції Ґалїї, не переслїдував жерцїв або друідів, що мали величезне значінє в житю Ґалїї; рахуючи на пиху та жадобу говорів, він обіцяв тим з поміж них, хто

залишить ся вірним Римлянам, римське горожанство з усїма його привілеями. Ще більше допомагав зближеню Ґалїв з Римом Август, котрий впливав на них сяйвом римської цівілїзації, проводив по всьому краю гарні торговельні шляхи, будував по містах чудові школи, банї, театри та иньші. Тієїж полїтики тримали ся також і наступники Августа, напр. Клявдій, котрий поводив ся вже сьмілїш, переслїдував друїдів і заборонив приносити жертви з людий. Справа романїзації йшла так швидко наперед, що вже в IV. віцї Ґалї перевернулись у Ґальо-Римлян. Клясичні письменники, що не раз навідувались у Ґалїю, залишили нам дуже докладну характеристику її мешканців. Характеристичними рисами Ґалїв Цезарь і Страбон лїчать їх надзвичайну вразливість. Зі слів Страбона довідуємо ся, що кожен, хто тілько забажа, може зхвилювати і пірвати з собою Ґалїв, і тодї вони здатні на яку хочете небезпеку. Крім того Цезарь підкреслює ще одну характерну рису ґальского племени — це вроджена здатність до ріжних змін, що зі слів Цезаря вони завше novis rebus student. Далї Цезарь запевняє, що поруч з надзвичайною швидкістю та легковажністю у своїх рішенях, Ґалї цїлковито не мають жадної витревалости; після першої пригоди вони занепадають духом і ними запановує безнадійний настрій. Усї старі письменники, що мали нагоду дослїджувати Ґалїв, одностайно сьвідчать, що вони нарід войовничий, готовий воювати не стілько задля користи, скілько задля бажаня военної слави. Коли ми долучимо до сього слова Страбона, що Ґалї з'єднюють у собі пиху з любовю до убраня, що вони люблять ясні барви, блискучу одїж, і слова Катона, стверджені Цезарем, що вони мають пристрасть до живої, остроумної розмови, до кучерявих дотепів, то будемо мати досить суцїльну характеристику Ґалїв.

Пригадуючи цю характеристику, Токвіль дивуєть ся незмінности національної вдачі Французів, котрих можна вже пізнати в оповіданях Цезаря. Не вважаючи на те, що фізіольоґічний тип Француза дуже відмінний від типу кельтського, головні риси морального облича Французів лишили ся тіж самі, що й у колишнїх Ґалів. А надто се треба сказати про одну значну рису, що творить головне тло національної вдачі як Ґалїв так і Французів. Я розумію рису глибокого ідеалїзму, котра виявляєть ся і в бажаню слави, і в почутю загально-людської солїдарности, дякуючи котрій Ґалї, по сьвідоцтву Страбона, воювали ся за образу, зроблену сусїдови так само, як за свою власну, і нарештї в їх здатности доброхіть підлягати силї моральній — друїдам у ґальському періодї, католицькому попівству у середнї віки, фільозофам та теоретикам у нові часи.

Про початок французької нації див. A. Rambund, Civilisation de la France dans le Moyen-âge. Paris 1894. — І. Ф.

II. Ґерманцї.

Перелїчивши елементи, що складають французьку народність, ми не доторкнули ся одного з них, елемента ґерманського. Цей елемент з початку вливав ся в Ґалїю незначними течіями, але в V. віцї по Хр. розливаєть ся по нїй широкими річками, підгортає її під себе і в свою чергу розпливаєть ся в масї тубольців, підлягаючи впливови більш дужої ґальо-римської культури. Найстарші згадки про Ґерманців знаходимо у клясичних письменників, що описали напад на Рим ґерманського племени — Кимврів та Тевтонів. Сї варвари здивували Римлям своїм надзвичайним видом, хоробрістю та суворими рисами побуту. Відкинені Марієм за Альпи, Кимври заховали ся у своїх

лісах і від того часу про них нічого не було чути. Пізнійше, коли Римляни почали наступати наперед і під проводом Юлія Цезаря стали втручати ся в Ґерманію, їм довело ся познайомити ся і з иньшими племенами. Справа завойованя Ґерманії, розпочата Цезарем, провадила ся далї вояовниками Августа, котрі не тільки ґрунтували ся на тім боцї Рену, але війшли в осередок краю, засновуючи узброєні „табори", прокладуючи шляхи і т. п. Поспіхам римського оружя немало допомагала мудра полїтика, що довела до таких блискучих наслїдків у Ґалїї. Рахуючи на безперечний вплив римської культури на варварів, Римляни нагороджували прихильних до них Ґерманців правами римського горожанства, виховували їх дітий у Римі, закладали в самій Ґерманії школи і т. п. Довго терпіли Ґерманцї, але нарештї цї підприємства, що систематично вживали ся до винародненя їх племени, викликали страшенне обурене. Ґерманське племя Херусків, за приводом Армінія, напало на три римські леґіони і знищило їх у славетному бою біля Тевтобурського лїса. Ця побіда мала великий вплив на дальші відносини Римлян до Ґерманців. Навчені гірким досьвідом Римляни не марили вже про підгорнене всеї країни, а вважали за краще тримати ся на межах, змінивши таким робом наступаюче поводжене на оборонне. При такому станї справи для Римлян дуже велике значінє мало — мати певні відомости про число, стан, поводжене та звичаї Ґерманців. Цю потребу задовольнив Тацит своїм твором: De situ et moribus Germaniae. (Про положене та звичаї Ґерманії). Описуючи ворогів своєї вітчини, славетний історик відносить ся до них не тільки без національних забобонів, але навіть з почутєм пошани та подиву. Керуючись його твором, ми маємо змогу з'ясувати собі дуже певно фізичне та моральне обличє первісних Ґерманців.

Це були люди високого росту, з виду огрядні та міцні, з блакитними очима та русявим волосєм. Вони були надзвичайно хоробрі в сїчи, дужі й прудкі в свойому нападї, але їм так само як і Ґалям бракувало витревалости. Війна була єдиним їх дїлом, поза нею вони не знали, що з собою робити і марнували час за їжою та в шаленій грі. в якій шукали міцних зворушень, подібних до тих, що давала їм війна.

Харчували ся вони сиром, хлїбом та дичиною. Улюбленим їх напитком був ячмінний сік, перекислий на подобу вина (in quandam similitudinem vini corruptus), у котрім не трудно пізнати нїмецьке пиво. Звичаї їх були суворі і досить моральні; зрадливість у шлюбних відносинах не мала місця між ними і коли трапляла ся, то переслїдувала ся дуже суворо. Відносини людий поміж собою були щирі і чесні і підтримували ся не стільки законами, скілько гарними звичаями. Не додержати слова вважало ся надзвичайним паскудством. На чолї у них стояв голова дружини, або князь, що обирав ся на сю посаду за особисту хоробрість. Влада його обмежувалась народнім вічем, що розвязувало питаня про війну та мир. Єдність князя з дружинниками заснована ся на моральних підвалинах, на шанобі його лицарських здібностий. Коли дїло доходило до війни, то для князя вважало ся соромом, як хтось з поміж його підвладних перевисшить його хоробрістю в сїчі; залишити князя в сїчі і повернути ся живим із бою, в якім він загинув, уважало ся безчестєм на все житє. Таким робом ідеальне почутє чести було у старих Ґерманцїв одною з головних підвалин хоробрости. Як у народа хороброго, зброя у старих Ґерманцїв була в великій шанобі і право носити її лїчилось великою нагородою для юнака. Не мало здивував Тацита погляд Ґерманцїв на жінку; вони зуміли

вшанувати в ній моральну силу і бачили в ній щось висше.

Ще починаючи з II в. до Р. Христа ріжні народи ґерманського походженя переходили через Рен, впадали в Ґалію і по части оселювали ся там, по части мусїли тїкати назад. Щоб забезпечити свої межі від оцїх постійних втручувань, Римляни заснували кордонні лінії з початку з римських леґіонів, а потім із варварів-союзників (foederati). За вдержуване кордону цї foederati мали платню від римського уряду. До V в. впадане ґерманських племен у Ґалію провадилось невеликими ватагами, але в V в., дякуючи великій мандрівцї народів, кордонна лїнія була перервана і варварський натиск розлив ся широким потоком; один по однім проходили через Ґалію ріжні народи ґерманського походженя: Франки, Свеви, Аляни, Вандали, і зупиняли ся тілько біля узгіря Піренеїв. Перші з них розбили римського намісника і покорили Ґалію.

Вище було завважено, що впадане Франків у Ґалію не було власне завойованем, бо Франки воювали не з мешканцями Ґалії, а з римськими військами. З другого боку повойовані Франками Ґалльо-Римляни не вважали себе покореними і скривдженими, бо становище їх від цього змінило ся мало. Запанувавши над Ґалією, Франки захопили землї, що належали до імператорського скарбу, залишивши тубольцям їхні землї, інституції та незалежність. Але інакше й не могло бути, бо жменя Ґерманців, що в кожнім разї не була більшою над 100,000 душ, неодмінно повинна була розплисти ся в декількох міліонах тубольців і мимохіть підлягти впливови більш високої культури. Звичайно, і Ґерманцї зі свого боку повинні були мати вплив на Ґалів, хоч би тим, що влили в жили ґалльо-римської людности свою сьвіжу та здорову кров. Але цього не досить: побідники не загаялись витиснути вплив і на моральну

вдачу повойованих. Ґерманцї були в кождім разї більш прихильні до війни, ніж Ґалльо Римляни; вони любили війну, носили завше зброю, у них було дуже розвинене почуте вояцької чести, ідеальна прихильність до отамана і вироблений культ оружя, яке надягало ся перший раз у супроводї великої урочистости. З розумінєм чести тїсно вязало ся питанє про задоволенє нарушеної чести через поєдинок. Далї вони прищепили Ґалям свою пристрасть до ріжних пригод і також культ краси та жіноцтва, яким потім визначало ся французьке лицарство. Деякі з цих рис ми зустрічаємо в найстарших памятниках французького епоса.

В центрі французьких епічних оповідань стоїть велитенська особа Карла Великого, побідника Льонґобардів та Саксів і творця національної величі Франції. Ся велика особа так вразила уяву сучасників, що ще за його житя про нього стали складати ся леґенди, а по смерти він зробив ся ідеалом християнського монарха і осередком, біля якого стали складати ся героїчні повісти про його співробітників.

II. Старий французький епос.

Французький учений Ґастон Парі завважує в розвою старого французького епоса ось які періоди: 1) Початковий, що вміщує десятий вік. В цім періодї складались оповіданя про Меровінґів, Хлодвіґа, Кльотара, Карла Великого, складали ся „билїни", або кантілени про їх побіди, ті carmina antquissima, які, по сьвідоцтву Еґінгарда, Карло Великий наказав записати, аби заховати від людського забутя. 2) В другому періодї, що обіймає собою майже весь XI в., із цих „билїн"

складають ся вже більш або менш суцільні твори, т. звані Chansons de geste (від лат. gesta), такі поеми, в яких основі лежать історичні події героїв. До них належать: „Пісня про Роляида“ та иньші поеми; напр. Le Roi Louis, Le Pelérinage de Charlemagne і иньші, де ідеалїзуєть ся особа Карла Великого як національного отамана Франції в сїчах зі Саксами, Маврами та Льонґобардами. З уваги на те, що всї сї поеми ґрупують ся навколо величньої особи Карла Великого, францускі вчені називають усїх їх у купі „королївською епопеєю“ (Epopée royale). 3) Третїй період французького епоса, що обіймає собою більш менче весь XII в., повстав уже на ґрунтї февдальних відносин, цикль поем, до якого належить так найменована Ґастоном Парі „Epopée feodale“, через те, що темою їх узято боротьбу Карла Великого зі сваві льними вазалами, а цих останнїх — одного з другим. Головними героями цього циклю виступають Ожіє Дансць, Рено де Монтобан, Рауль де Камбре та ин. 4) І нарештї до четвертого періоду, що сягає більше менче до половини XIV в., належить чимало переробок із циклїчним характером, бо до них приточені цїлі віддїли про батьків героя, розповідаєть ся історія його дитячих лїт і т. и. Улаштовники цих поем користують ся також писаними жерелами, — факт, який сьвідчить про те, що епічний період народнього житя вже минув і що поет дивить ся на своє завданє як лїтерат, що штучно намагаєть ся заховати епічний настрій, але в чім йому звичайно дуже рідко щастило. Крім сих циклїв є ще декілька иньших, пристосованих до відомої епохи, або відомої місцевости. Такий між иньшим цикль Хрестових походів, південний цикль Гійома Оранжського та иньших. Число chansons de gestes доходить до 80. Такий великий розвій епічної творчости вимагав за для свого осущеня осібної інсті-

туції співців або складачів, що поруч із тим були й виконавцями. Вони звали ся труверами (від trouver — винаходжувати) та жонґлерами (латин. joculatores — забавники). Звичайно гадають, що трувери були складачами, а жонґлери тільки виконавцями, але ся ріжниця не завжди мала місце і було чимало осіб, що були в один час і складачами і виконавцями власних поем.

III. Пісня про Роляндa.

Найстаршим і найкращим памятником старого французького епоса є „Пісня про Роляндa“, видана у перше Франціском Мішелем із рукопису XII віку, що заховуєть ся в Оксфорді, і перекладена на російську мову (що правда — доволї вільно) Алмазовим, а на українську дуже вірно дром В. Щуратом. Історичною основою поеми є похід Карла Великого в Еспанїю, що скінчив ся нещасливою січою в Ронсевальськім гірськім просмику, де загинула задня сторожа Карлового війська. Про сю подїю лїтописцї розповідають ось що: в 777 р. з'явили ся до Карла Великого у Падерборн два арабські еміри з Еспанїї і просили його заступництва проти халїфа Абдурагмана, що втрутив ся до них із Африки і утискав їх. Карло обіцяв їм допомогти, але на правду розпочав похід із метою розповсюдженя христіянства по Еспанїї.

Повоювавши декілька міст, між иньшим Пампельону, Карло Великий повертав ся до дому через вузькі Піренейські прощілини; військо його пройшло щасливо, але задня сторожа була захоплена в вузькому міжгірю зрадливими Басками (Vascones) і була вся перебита. В сїй січі заги-

нули Eggihardus, королївський стольник, Anselmus et Hruodlandus, Britaniae limitis praefectus. Помститись за сю зраду було неможливо, бо Баски позаховували ся у міжгірях. Отсе історичний кістяк пісні про Роляндa. Порівнане пісні з сею літописною запискою має значінє для виясненя засобів, уживаних при епічній творчости. Леґенда про Роляндa склала ся в епоху найбільшої ворожнечі між магометанами та христіянами, що повстала перед хрестовими походами; от тим то народня фантазія почала з того, що замісь Басків-христіян поставила Сарацин, які буцїм би то причинили ся до загибелї Французів через зраду Ґанельона, особистого ворога Роляндa. Разом із тим релїґійне почутє та національна гоноровитість Французів не могли згодити ся з думкою, що Баски так розбігли ся, що над ними не можна було помстити ся. І от з'являєть ся оповіданє про поворот Карла Великого в Еспанїю, про здобутє Сараґосси і загальне охрещенє Сарацин. Такій зміні підлягла й особа головного героя поеми. Ми бачимо, що в лїтописї поміж загинулими отаманами Роляндзаймає тільки третє місце і згадуєть ся після Еґінгарда та Анзельма, але сї останнї зовсім забуті поемою, можливо через те, що про них не заховало ся жадних пісень, тодї як про Роляндa його січові товариші склали пісні, дякуючи яким він зробив ся головним героєм Франції. Так само стало ся і з Карлом Великим: хоч в епоху ронсевальської сїчі йому було не більше, як 38 років, але народня фантазія, щоб надати йому більше величний вигляд, намалювала його таким, яким він був в останнї роки свого житя: з довгою сивою бородою, що розвівала ся по вітру. Дякуючи тим самим мотивам, леґенда, а за нею й поема надають особі Карла Великого сьвященний ореоль, розповідають, що по його молитві Бог

творив чуда, надсилав до нього на поміч архангела Гавріїла і т. и.

Подібно всім епічним циклям „Пісня про Роляндa“ вводить нас просто in medias res: „Карло наш великий імператор уже цїлих сїм років пробув у Еспанії; жадна фортеця не зможе противитись йому, він повоював усї міста виключаючи Сараґоссу, де царствує Марсіль, що не визнає істиного Бога і кланяєть ся Аполлонови та Магомету; не спасеть ся він від лиха“. Далї йде оповідане про військову раду, що скликав Марсіль, аби знайти спосіб уникнути від нападу Карлового. За порадою хитрого Блянкандріна ухвалено вирядити до Карла послів із заявою своєї покірности та богатими подарунками. Після сього місце подій переносить ся до табору Карла Великого під Кордовою. У затїнку величезної смереки сидить імператор, оточений своїми перами; тут і Ролянд, його племінник, і Олїве і архієпископ Турпін і иньші. Сарацинські посли над'їздять на своїх білих мулах із оливковими галузями в руках. Блянкандрін виходить наперед і поясняє мету, за для якої прислано посланців. Ледви тільки Карло вспів зібрати раду із своїх перів, як серед них починають складати ся дві партії — партія війни, з Роляндом на чолї, і партія миру, на чолї якої стоїть ворог Роляндів Ґанельон. Партія миру бере верх через те, що Французам почала вже остогидати війна, та до сеї партії пристає й сам Карло. Зостає ся порадитись, кого послати до Марсіля за для переговорів про мир. Вибір Карлів паде на Ґанельона, якому імператор дає до рук символїчні знаки своєї повновласти: патерицю та рукавичку. Ґанельон від'їздить, доганяє сараценських послів і пропонує спілку на житє і смерть, аби стратити Ролянда. Марсіль із радістю пристає до пропозиції Ґанельона і вони оба в купі улаштовують плян нападу на Французів.

Ґанельон запевняє, що найкраще напасти на Ролянда, коли він буде ватажкувати над задньою сторожею війська, що має виходити з Еспанії. Все так улаштовуєть ся, як обіцяв Ґанельон По раді Ґанельона Карло сам вибираєть ся в перед, а Ролянд із дванацятьма перами лишаєть ся біля задньої сторожі. При звуках сурм та рогів військо Карлове йде наперед. Але Карло не веселий, його поняв сум і турбують страшні сни. Лише тілько задня стороша війшла в Ронсевальське міжгірє, як на неї з усїх боків нападають Сарацини. Олївє бачить лихо і прохає Ролянда засурмити в свій ріг і сим дати ознаку Карлови про небезпечне становище задньої сторожі. Але надзвичайно хоробрий Ролянд відмовляєть ся кликати помочи і тілько тодї, як біля нього один за другим падають пери, він нарештї зважуєть ся засурмити і грає з такою силою, що кров бухає у нього з вух. Почувши сї розпучливі згуки, Карло зразу каже військови повернути ся назад, але вже пізно. Ось паде ранений на смерть Олївє; сцена прощаня Ролянда зі своїм друзякою, одна з кращих у поемі. Слїдом за Олївє паде Турпін. Зостаєть ся один Ролянд. Хоч він і не ранений, але почуває надзвичайну страту сил, почуває, що смерть його не за горами. Не бажаючи, аби його знаменитий меч Дюрандаль дістав ся до рук невірі, Ролянд намагаєть ся розбити його цїлковито об скелю, але надармо; тодї Ролянд раніш ніж ударити ним у друге, починає прощати ся зі своїм мечем, виголошує над ним епічні голосїня, взиває його ясним, блискучим та сьвятим. (О Дюрандалю, каже він, не подоба володїти тобою невірі!). З сими словами він хотїв іще раз ударити ним об скелю, але рука його не зняла ся; смертельний холод обіймав уже його і він знесилений упав на землю, але вмираючи повернув голову до Еспанії, аби Карло і все військо сказали, що він

умер побідником. Зупинивши ся досить довго над фіґурою улюбленого героя співець потім розповідає, як Карло жорстоко помстив ся над Сарацинами за смерть Ролянда, розбив їх цілковито, взяв Сараґоссу і зробив спільну купіль для всього сарацинського народу. Повернувши до християнства більш як сто тисяч душ, Карло повернув ся до Ахену. Але тут приходить іще один чудовий епізод — стріча Карла Великого з Одою, нареченою Ролянда. На запит її, де Ролянд, Карло почав рвати свою сиву бороду і став пропонувати їй замінити Ролянда своїм власним сином. „Чудні ти говориш речі“ — відповіла йому Ода, — „не вгодно ні Богу, ні сьвятим, аби я пережила Ролянда!“ — і з сими словами вона впала нежива до ніг Карлових. Потім іде суд над зрадником Ґанельоном, якого засуджують на страту. В ночи по страті Ґанельона Карлови являєть ся у снї архангел Гавріїл, що наказує йому набрати велике військо і йти в Сирію на поміч пригнобленим християнам. Сим велїнєм і закінчуєть ся поема.

„Пісня про Ролянда“, се зображенє февдальної епохи, що безпосередно була перед лицарством та хрестовими походами. Завданя житя розглядали ся тілько з погляду двох великих ідей, що заповнювали собою всї шляхетні серця тої епохи — боротьби з невірою та покірности імператорови як февдальному суверенови. На чолї християнства стоїть Франція, представником якої так само, як і інтересів усього християнства являєть ся Карло Великий. Через се щира і необмежена підляглість отаманови християнства — се перша прикмета кождого героя тої епохи. „Для свого володаря, — каже Ролянд своїм товаришам перед січею, — треба перетерпіти все, і холод і спеку і віддати свою кров по краплї“. Моральну силу в боротьбі з Сарацинами нада-

вала Французам певність, що правда на їх боці. „Французи — відважні, — каже Ролянд у тій самій промові, — вони будуть бити ся завзято. Невіри — боязкі, через те, що вони неправі. Сьвідчусь вам, вони раніш засуджені до страти“. Головна естетична вартість поеми — се її надзвичайна простота і величність епічного стилю; в ній нема жадних сантиментальностий, жадних намагань до ефекту, характери зарисовані яскравими і певними рисами; се — натури суцїльні, натхнені однїєю ідеєю, ради котрої вони готові віддати житє. Ґастон Парі завважує, що у героїв „Пісні про Ролянда“ мало загально-людського елементу, який тут має обмежений феведальний відбиток. Се правда, але власне сї риси є доказом стародавности поеми. Універсальність — явище, що належить до пізнїйшої епохи; се скоріше наслїдок рефлексії, ніж безпосереднього наївного вітхненя. Тілько один Гомер зумів бути універсальним, не виходячи за межі перших часів грецького житя. Крім необмеженої вірности імператору два почутя наповняють груди героїв „Пісні про Ролянда“: почутє товариства або побратимства і почутє вояцької чести. Олївє любить Ролянда так само, як вітчину та імператора, він не хоче померти не попрощавши ся зі своїм товаришем-братом. Ролянд помираючи згадує про Францію, про імператора, свого товариша Олївє, але нї разу не згадує про свою суджену Оду, що не пережила його смерти. Очевидно, що тонке чутє — характерна риса лицарства — не входила ще в ідеал героя. Але коли обрій чутя героїв вузкий, коли у них елемент февдальний заслонює собою елемент загально-людський, то не можна мовити, щоби творець „Пісні про Ролянда“ був нездатен зрозуміти і оцїнити загально-людських почувань. Навпаки, його чуле серце відгукуєть ся на все поетичне в чоловічому житю: нехай се буде лю-

бов до вітчини, шалена відвага героя, або ніжне почуте жінки.

Про Пісню про Роляндa добрий орієнтаційний погляд дає статя Ґастона Парі (мій переклад), поміщена в Житю і Слові 1894 р. (т. II, стор. 305—311 і 416—425), а також на вступі Щуратового перекладу сього епоса в окремім виданю. Ширше про старофранцуський февдальний епос див. Léon Gautier, Les Epopées françaises, études sur les origines et l' histoire de la littérature nationale, друге вид. Paris 1878—1894, 4 томи; K. Nyrop, Den oldfranske Heltedigning, Kövenhagen 1883, також італійський переклад п. з. Storia dell' Epopea francese nel medio evo, Torino 1886; Pio Rajna, Le origini dell' Epopea francese, Firenze 1884 і розбір тої праці, доконаний Ґастоном Парі в Romania 1884 р. Пор. нарешті L. Gautier, L' Epopée nationale, у першім томі збірної історії француської літератури Пті де Жільвіля *І. Ф.*

V. Старий німецький епос.

Найстаріше сьвідоцтво про поетичну творчість давніх Ґерманців зустрічаємо у Тацита, котрий каже, що у Ґерманців були вояцькі пісні, якими вони собі додавали духа перед війною. В сих піснях вони вихваляли вчинки своїх національних героїв, Армінія та ин. Одна велика подія дуже посунула наперед розвій національно-епічної творчости старих Ґерманців, — се мандрівка народів. Кольосальна фіґура Аттілї до того вразила народню фантазію, що з нею злучено чимало оповідань про иньших героїв, напр. про Зіґфріда, Дітріха Бернського та иньших. Найстаршим памятником старого ґерманського епосу, що дійшов до нас, являєть ся уривок із „думи“ про Гільдебранда та Гадубранда, що належить у кожнім разі не пізнійше, як до VII віку. Тікаючи від

Одоакра, німецький народвій герой Дітріх Бер
ський знайшов собі захисток у Аттілї. З ним у ку
мандрує його вірний прихильник і опікун Гіль
бранд, що лишив у Ґерманії жінку та мал
сина. По 30-лїтнім пробутку на чужинї Діт
у супроводі Гільдебранда вертає до Ґерманії з м
тою повернути собі своє царство. Поруч із тим с
Гільдебранда Гадубранд уже виріс, зробив ся х
робрим лицарем і йому доручено захищати ме
від нанадів ворогів. От тутечки справа й д
ходить до герцю між батьком та сином. Оп
сього герцю та промов борців одного до друг
і складає зміст думи, кінець якої не дійшов
нас. Ґервінус захоплюєть ся художною простот
та епічним супокоєм сього цїкавого памятни
від якого повіває буйною відвагою та героічн
духом первобутнїх часів. Дума про Гільдебран
та Гадубранда, се уривок із великої, недохова
до нас епічної цїлости, що сьвідчить про те,
вже в VI—VII в. епічна творчість старих Ґерма
ців стояла на високому ступнї розвою.

Найстаршим памятником народної епіч
творчости старих Ґерманців є також анґльо-са
сонська поема про Беовульфа, що належить т
до VI—VII в. Анґльо-Саксонцї були народом ґ
манського племени, що жив у низу по Ел
і переселив ся в IV в. до Анґлії. Вони принес
з собою переказ про свого народного героя Бео
або Беовульфа, який уже на анґлійському ґру
був оброблений у цїлу поему. Головним мотив
поеми являєть ся повість про побіду лицаря Бе
вульфа над морським страховищем Ґренделем
драконом дишучим огнем. В останнїй сїчі
і загибає.

Від Беовульфа до Нібелюнгів у продовж д
кількох віків ми не зустрічаємо жадного памя
ника ґерманської народньо-епічної творчости,
мав би вигляд епічної цїлости.

Про початки старонімецької літератури див. Pau Pi-
er, Die älteste deutsche Literatur bis um das Jahr 1050
перший том Кіршнерової Deutsche Nationallitteratur) та йогож
itteraturgeschichte und Grammatik des Althochdeutschen und
ltsächsischen. Paderborn 1880. Пісня про Гільдебранда і Га-
убранда має простору літературу, див. крім цитованих праць
іпера H. Oesterley, Die niederdeutsche Dichtung, у до-
атку до Karl Goedecke, Deutsche Dichtung im Mittelal-
er, Dresden 1871. Про Беовульфа див. Richard Wülker,
eschichte der englischen Litteratur von den ältesten Zeiten
is zur Gegenwart. Leipzig 1896, стор. 21—25, а спеціяльно
eo, Beowulf, das älteste deutsche, in angelsächsischer Mund-
rt erhaltene Heldengedicht, Halle 1839 та Dederich, Histo-
ische und geographische Studien zum Beowulflied, Köln,
876. — *І. Ф.*

VI. Поема про Нібелюнґів.

Поема „Нібелюнґи" переносить нас в епоху мандрівок народів, суворі звичаї яких, що помнякшали під впливом християнства та зробили ся більш шляхотними під впливом лицарства, описані з надзвичайною силою. Вона належить до кінця XI або XII в. В основі „Нібелюнґів" лежить північна заґа про відносини Зігурда до прекрасної Валькірії Брунгільди, якою і скористував ся автор поеми. Ось коротенький зміст поеми „Нібелюнґи".

В місті Вормсї, що заняте племенем Бурґундів, росте прекрасна Крімгільда. Вона живе у своїх братів Ґунтера, Гернота та Ґізельгера, які володіють племенем Бурґундів. Слава про вроду Крімгільди досягає міста Сантена, де царює король Франків Зіґмунд. Славетний своїми вчинками син його Зіґфрід намагаєть ся добути щастя

і взявши з собою декілька вояків, надїздить до Вормсу. Про молодого йде гучна слава. Придворний лицарь Гаґен розповідає, що се той самий Зіґфрід, що десь на півночи заволодів скарбами Нібелюнґів, убив дракона, що стеріґ їх, і викупавшись у його крови, зробив ся невразимим. Побачивши Зіґфріда на турнїрі Крімгільда була так вражена його вродою, силою та зручністю, що довго не могла відірвати від нього очий. Під час пробуваня Зіґфріда у Вормсї на Бурґундів напали Сакси та Датчани, але Зіґфрід відбиває їх напад, розбиває обох королїв, одного з них бере навіть у полон і з славою вертаєть ся до Вормсу. Коли Зіґфрід зустрів ся в той день із Крімгільдою, остання почала горяче дякувати йому за поміч, але на се Зіґфрід відповів просто: „Все се я зробив, люблячи вас". Ґунтер обіцює Зіґфрідови сестрину руку, коли він йому допоможе в однїй небезпечній справі. Справа ся була — сватанє Ґунтера з північною красунею Брунгільдою, яка лише в такім разї згоджувалась вийти заміж за Ґунтера, коли він побідить її у вигаданих нею пробах сили та зручности. За помічю шапки-невидимки (Tarnkappe) Зіґфрід допомагає Ґунтеру, що й одержує руку Брунгільди в той час, як Зіґфрід женить ся з Крімгільдою. Проходить цїлих десять років і обидві пари живуть у щастї та радости і так було би й на далї, колиб не заздрість Брунгільди, котра не могла згодити ся з тим, що такий герой як Зіґфрід дістав ся не їй, але Крімгільдї. Один раз Крімгільда почала вихваляти Зіґфріда, не міркуючи, як сим вражає Брунгільду. „Подивись, сказала Крімгільда, як мій Зіґфрід пишаєть ся серед иньших героїв, наче місяць між зорями". — „Так, але він усеж таки не більше, як вазал мого чоловіка" — відповіла Брунгільда. Бачучи, що її чоловіка хотять образити, Крімгільда в мить перетворяєть ся на тигрицю.

„А, коли так, то знай, що завтра я війду до церкви перед тобою!“ — І вона се робить. А коли Брунгільда хоче загородити шлях Крімгільдї, ся каже їй з призирством: „Геть з дороги, наложнице мого мужа! Хиба менї невідомо, що Зіґфрід покорив тебе для Ґунтера?“ Після сього вона показує Брунгільдї перстїнь та пояс, що взяв їх у неї Зіґфрід і остання примушена була замовкнути. Тут вмішуєть ся в суперечку нова особа, придворний лицарь Гаґен. Він любить Брунгільду лицарською любовю і служить їй як вазал свойому сюверенови. Бачучи сльози дами серця, Гаґен намагаєть ся помстити ся за сї сльози і віддає себе до послуг Брунгільдї. Ся згоджуєть ся і дякує. Гаґен розповсюджує звістку про новий напад Датчан. Простодушний Зіґфрід знову згоджуєть ся стати до послуги. Гаґен прохає Крімгільду одпустити чоловіка і запевняє, що сам буде стежити за Зіґфрідом у сїчи. По радї Гаґена Крімгільда вишиває хрест на тім місцї, де Зіґфріда може досягти оружє, і благає Гаґена захищати в сїчі се місце. Гаґен обіцює. Але коли ворога не знайдено і з походу зробило ся полюванє, на тім полюванї сам Гаґен убиває Зіґфріда в ту мить, коли Зіґфрід нахилившись пив воду із струмочка. Зіґфрід умирає, а Гаґен наказує віднести його трупа і покласти перед порогом Крімгільди. В ранцї остання йде до церкви і ледви не наступає на задубілого трупа чоловіка. Вона голосить і голосно обвинувачує брата в убійстві. Той виправдуєть ся і стає до божого суду. Всї лицарі, починаючи від Ґунтера, наближають ся по черзї до трупа Зіґфріда. При наближеню Гаґена рана Зіґфрідова розкриваєть ся і з неї починає текти кров — певна ознака, що він убійця. Крімгільда заховує в души пімсту і чекає тілько випадку, щоб привести до виконаня свої крίваві пляни. Випадок сей трапляєть ся, коли вона виходить заміж за

короля Гунів Етцеля (Атилю). Коли минуло 13 років, вона закликає всіх своїх кревних, між ними й Гаґена, і вбиває їх, а сама теж падає убитою старим лицарем Гільдебрандом.

Досліджуючи поему про Нібелюнґів, мимоволї порівнюємо її з найбільшим твором французького епосу, з „Піснею про Роляндаˮ. Обидві поеми належать до одного типу епічних творів; вони являють собою не механїчне з'єднанє окремих рапсодій, а художну цїлість, що має художну єдність. Хоч біля них працювало багацько рук, але без сумнїву остання обробка належить одному ґенїяльному співцеви. „Пісня про Роляндаˮ по свойому змісту й духу безперечно старша „Нїбелюнґівˮ. Вона — утвір февдалїзму на переходї його до лицарства, тодї як Нїбелюнґи — се вже наслїдок лицарства. Жінка та коханє майже не відіграють жадної ролї у французькій поемі, тодї як лицарське відношенє Гаґена до Брунгільди — один із головних мотивів поеми „Нїбелюнґиˮ, що характеризує собою її зміст.

Крім великої історичної давности перевага за „Піснею про Роляндаˮ містить ся також і в великій суцїльности та національности змісту. В той час, як у „Нїбелюнґахˮ зустрічають ся особи ріжних історичних епох і навіть мітичні, в „Піснї про Роляндаˮ співаєть ся про подїї одної історичної епохи, епохи боротьби християн із невірами. Але як що „Нїбелюнґиˮ стоять низше „Піснї про Роляндаˮ що до старовини мотивів та національного кольориту, то вони за те далеко перевисшують французьку поему загально-людським елементом і добірним описом усеї скалї зрозумілого для всїх людий чутя.

Пісня про Нїбелюнґів має величезну лїтературу, вказану в передмові до виданя Царнке (Fr. Zarncke, Das Nibelungenlied, 5 Aufl.) а також у спеціяльних студіях Мута (Richard von Muth, Einleitung in das Nibelungenlied,

(5. Aufl.) а також у специяльних студіях Мута (Richard von Muth, Einleitung in das Nibelungenlied, Paderborn 1877) та Германа Фішера (Dr. Hermann Fischer, Die Forschungen über das Nibelungenlied seit Karl Lachmann, eine gekrönte Preisschrift). Старанний росийський переклад із доброю передмовою та поясненями зладив М. І. Кудряшов (Пѣснь о Нибелунгахъ съ введеніемъ и примѣчаніями. Съ средне-верхне-нѣмецкаго размѣромъ подлинника перевелъ М. И. Кудряшевъ. С. Петербуръ 1889). — І. Ф.

VII. Поема про Ґудруну.

Другим по значіню памятником народної ґерманської епічної творчости являєть ся „Поема про Ґудруну“, написана невідомим автором у кінції XII або з початком XIII в., але в кождім разї після Нібелюнґів, через те, що віршовий метр сеї поеми вже був взірцем авторови „Ґудруни“. Автор поеми починає своє оповідане з дїда Ґудруни Гаґена, далї розповідає про його дочку, вродливу Гільду, що вийшла заміж за данського та фризийського короля Геттеля і нарешті вже розповідає історію їх дочки Ґудруни. Згідно з тим пляном поема натуральним робом розпадаєть ся на три частини, з яких перші дві підготовлюють до останньої і головної. Залишаючи на боцї перші дві частини, я коротко розповім зміст третьої, що містить у собі історію Ґудруни. Досягнувши дорослих лїт, вона перевисшила всїх жінок своєю вродою. Між претендентами на її руку були три принци: Чорний Зіґфрід із країни Маврів, Гартмут, син норманського герцоґа та Гервіґ, син володаря Зеляндії. Коли вона подала слово останньому, перші два лишили ся незадоволені. Один із

них, Зіґфрід, напав із військом на Зеляндію, а Гартмут викрадає Ґудруну і заводить її в свої землі. Попавши до рук Гартмута, Ґудруна залишаєть ся вірною свойому вибранцеви. Батько й мати Гартмута поводять ся з нею ласкаво, думаючи, що таким робом скоріш нахилять її до шлюбу, але Ґудруна не зміняє свого рішеня. Тоді мати Гартмута, зла Ґерлінда, починає вживати суворих способів, одягає Ґудруну в просте шмате, наказує їй топити в печи, мити дощану підлогу та лави і витирати їх своїми роскішними косами. Так іде доти, доки її молодий Гервіґ у купі з її братом Ортвіном не нападають на столицю Нормандії і не увільняють Ґудруну, яка стає до шлюбу з Гертвіґом.

Більшість учених, що студіювали „Ґудруну", згодні з тим, що в підвалині її лежить історична подія, украденє піратами якоїсь фризийської царівни. Потім ця заґа збогатила ся мітольоґічними елементами, до неї приплетено заґи про боротьбу героя з ріжними страховищами; увесь цей ріжноманітний матеріял дійшов до співця, що був знайомий з „Нібелюнґами" та романами Артурового циклю, з яких позичив деякі подробиці. Хто був автором „Ґудруни", невідомо, але гадають, що він був одним із мандрованих співців, що жили при князївських дворах. Це можна вивести з того, що він звертає особливу увагу на турніри, убраня дам, вихваляє тих, хто щедро нагороджає співців і т. п. Німецькі критики не даром називають „Ґудруну" німецькою Одисеєю, бо в ній більше звертаєть ся уваги на домашній побут, ніж на військові події. Автор далеко не до такого ступня натхнений духом героїчної поезії, як співець „Нібелюнґів"; завдяки сьому і загальний кольорит „Ґудруни" далеко мнякший. Центр події в „Нібелюнґах" — помста Крімгільди; у „Ґудруні" сама героїня нічим не боронить ся від ворогів,

крім терпіня та покірности. Вдача її відповідає пізнійшому розвоєви німецького суспільства, коли житє почало проймати ся ідеалами християнства.

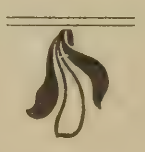
Література про „Ґудруну" далеко скупійша, як про Нібелюнґів, пор. K. Bartsch, Kudrun (J. Kürschner, Deutsche National-Litteratur, Band 6) і його ж Beiträge zur Geschichte und Kritik der Kudrun, Wien 1865; P. L. Müller, Det oldtyske Heltedigt Gudrun, efterladt Arbeitde, skrevet i Tydskland 1851 (Копенгаґа 1883); Leop. Schmidt, Das Gudrunlied. Aesthetische Untersuchungen, Brunsberg 1873, а також характеристики в історіях німецької літератури, особливо Wilhelm Schoeer, Geschichte der deutschen Litteratur ст. 132 і далї. — І. Ф.

VIII. Епічні циклї.

Крім „Нїбелюнґів" та „Ґудруни" в німецькій літературі істнує декілька епічних циклів, напр. цикль Дітріха Бернського, що відграє в німецькім епосї такуж центральну ролю, як Карло Великий у французькім. До сього циклю належить декілька поем: перша лицарська подорож Дітріха, бій при Равенї, втека Дітріха і т. и. З уваги на те, що Дітріх, під іменем котрого вихваляєть ся король Остґотів Теодорих Великий, був таким же улюбленим героєм південної Ґерманії, як Зіґфрід рейнських провінцій, у співців з'явила ся думка звести їх та поміряти ся силою. Таким робом складала ся поема „Великий рожевий сад". Побіда Дітріха визначає побіду нових історичних героїв над старими, на пів мітичними. Крім циклю Дітріха Бернського істнує ще також цикль Льомбардський або Византийсько-Палестинський, бо місцем учинків його героїв

є схід, Константинополь, Палестина. Такі поеми „Про короля Ротера“, „Ґуґдітріха“ і „Вольфдітріха“. Поемами Льомбардського циклю кінчить ся історія німецького епоса. Пізнійше, в XIII та XIV в. під рукою Гартмана Фон-дер-Ауе і Ґотфрида Штрасбурського знову починає розцвитати епічна творчість. Але се вже епос штучний, двірський, натхнений не народніми заґами, а романами британського циклю.

Про німецькі епічні циклї старшу лїтературу див. Grässe, Die grossen Sagenkreise des Mittelaters, Dresden 1842 (частина його многотомового Lehrbuch der allgemeinen Litterärgeschichte), та K. Goedeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter, zweite Ausg. Dresden 1871, drittes Buch (ст. 267—582) та йогож Grundriss des deutschen Litteraturgeschichte. Специяльну працю присьвятив поемам льомбардського циклю пок. росийський учений А. Кірпічнїков (А. Кирпичниковъ, Поэмы ломбардскаго цикла. Москва 1873); див. також Всеобщая історія литературы подъ ред. В. Ѳ. Корша и А. Кирпичникова, томъ второй. С. Петербургъ 1885. — І. Ф.



Третій розділ.

Лїтература рицарська.

I. Рицарство.

Від лїтератури февдалїзму переходимо до лїтературних форм, що зросли на ґрунтї рицарства, яке було дальшим розвоєм та ідеальним виразом февдалїзму. Епічна народня поезія, що відбиває в собі епоху февдалїзму, була наслїдком епічного періоду народнього житя, коли індівідуальність була дуже мало розвинена, коли чоловік чув себе особою тільки в відносинах до деяких великих їдей (напр. християнства, вітчини, покірности свойому володареви), котрі давали його істнованю змисл, а йому самому відому моральну силу. Малий розвій індівідуальности дивує нас у таких великих людий, як напр. Роланд. Любов до вітчини, покірність імператорови, як володареви та голові християнства, почуте побратимства та вояцької чести — отсе всї ідеї, що лягли в підвалину власного житя Роландового. Завдяки такому незначному розвоєви особи і поетичні памятники февдальної епохи визначають ся блїдим малюнком осіб, і се характерне для епічного періоду народнього житя.

Але проходить не більше віку і під впливом ріжних історичних та соціяльних чинників, головним робом під впливом церкви, февдально-епічний період житя наближуєть ся до кінця. Февдальна вірність особи до другої особи, до якої

би національности або суспільної верстви вони не належали, уступає місця прихильности до ідей рицарства. Найбільший вплив на вироблене рицарських ідеалів мала католицька церков і вона мудро скористувала ся сим впливом, щоб змінити грубу февдальну силу на силу великодушну, що чинить добро суспільству та церкві. З сею метою вона обставила вступ до рицарської корпорації численними церемоніями, що робили з посьвяти щось подібне до тайни, до якої треба було готувати ся; перед посьвяченем неофіт повинен був брати купіль на знак свого очищеня; потім його вдягали у білу як сніг туніку, символ чистого морального житя, яке він від тепер повинен був вести, та в червоний плащ на знак того, що він завше мусить бути готовим пролити свою кров за віру. Він постив до вечера, ночував у церкві, після сього сповідав ся і йшов до причастя. По службі він клякав на коліна перед особою, що посьвящала його в рицарі і говорила йому про обовязки завзято боронити віру, бути завше вірним свойому володареви та захищати слабих та пригнічених.

Про рицарство, його обичаї й ідеали див. Alvin Schulz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Leipzig, 2 томи 1879, 1880; Jakob Falke Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauenkultus, надто передмови Вільгельма Герца (Wilhelm Hertz) до його перекладів Парціваля, Трістана й Ізольди та його Kleine Schriften, 1905. — І. Ф.

II. Провансальські трубадури.

Отсї спільні всьому рицарству ідеали дуже змінили ся в роскішних долинах Прованса під впливом делїкатного південного житя та гарячого темпераменту провансальських рицарів.

Останній наказ рицарського кодексу—захист слабим та пригнобленим перетворює ся на півдні на диво церкви в систематичне служене жінкам, що стало тутечки першим обовязком рицаря. Ідея служеня дамам була вироблена на півдні в цілу теорію, що найбільш виявилась у поезії провансальських трубадурів. Кожен рицарь неодмінно мусїв мати свою даму (шлюб не вважав ся перешкодою), колїри якої він мусїв носити на своїм щитї, яку вихваляв у своїх піснях і умирав із усьміхом від ворожого списа в Палестинї з її іменем на устах. Так само й кожда дама повинна була мати свого рицаря (шлюб і для неї не вважав ся перешкодою). По навчаню провансальських трубадурів кожен рицарь мусїв пройти ось які чотири ступнї любови, поки дама визнає його другом і оборонцем. Перший ступінь, се ступінь непевного або прикидаючого ся (feignaire), коли рицарь кохає, але заховує своє кохане, не сьміє відкрити ся, прикидаєть ся; другий ступінь умоляючого (pregaire); колиж дама згодить ся прихильно вислухати його осьвідченя, подарує йому стрічку або пояс, то він досяга третього ступня вислуханого (entendaire) Нарештї найвисший ступінь — ступінь друга (druds) і оборонця. Сей акт принятя дамою рицаря до послуг був урочистим моментом; його обставлювали урочистими звичаями, позиченими з церемонїялу присяги, яку приносив васал свойому сюверенови. Стоючи на колїнах перед дамою, рицарь давав ій обіцянку вірности, кляв ся захищати її від усяких образ та утисків. Дама зі свого боку кляла ся бути йому вірною, мати його завше на думцї і в знаку усталеної між ними духової згоди надївала йому на руку перстїнь та давала звичайний в сих випадках поцїлунок. По теорії провансальських трубадурів рицарське кохане було почуте ідеальне, вільне від усякої фізичної чутли-

вости. „Се вже не кохане,— каже один провансальський трубадур, — коли воно домагаєть ся володіня. Для рицаря досить, коли він має від своєї дами перстінь або пояс, він тоді може вважати себе рівним королеви Кастилії. Колиж при нагоді він одержить від неї який будь коштовний дарунок або звичайний поцїлунок, то сього вже дуже багато для справжнього кохання“.

Свого найвисшого розвою та оріґінальности поезія трубадурів досяга у лїрицї; в епічній та драматичній поезії вони самі були під впливом Французьких труверів. Найбільшого-ж розцьвіту провансальська поезія досяга у XII віцї, коли вона в гучних віршах виславляла ідеї рицарства, коли державцї-князї самохіть ставали в ряди трубадурів. Але вже в XIII віцї починаєть ся підупад провансальської поезії. Головною причиною сього підупаду були альбіґойські війни, що спустошили всю південну Францію. Коли ватаги хрестоносцїв вірвали ся в благословенні долини Прованса, то частина трубадурів розбігла ся, а частина, залишивши любовну лїрику, почала писати сатиричні вірші (сірвенти), в яких висьмівала Рим, виставляючи на показ неморальність католицького попівства і т. д.

Головні поетичні форми, утворені провансальськими трубадурами, ось які: 1) пісня кохання або канцона; 2) альба; 3) серенада або поранкова і вечірня пісня. Серенаду співав рицарь у вечері перед вікном своєї дами, а альбу співав його товариш, що давав пересторогу рицареви і дамі, які захоплювались побаченем, що час його вже перервати, що скоро настане „білий“ день. Четвертою формою провансальської лїричної поезії була тенцона, або поетичний турнір між двома трубадурами, з яких один захищав, а другий відкидав якусь любовну тезу. І нарешті пята

форма — сірвента, що відповідала потребам висловлювати в поезії иньші інтереси крім любовних.

З початку сірвенти, як видко з етимольоґічного значіня сього слова, мали значінє вірші службової, написаної поетом в інтересах того славного прихильника, при дворі якого він жив. Пізнїш значінє сірвенти зробило ся ширшим, вона набрала суспільного значіня, бо в ній поет доторкав ся ріжних суспільних питань.

Найзнаменитшими представниками сеї форми були трубадури Ґільєльм Фіґейра і Пейр Діналь. Ось уривок із сірвенти останнього, написаної з приводу хрестового походу, знятого проти Альбіґойців: „Безчестє і зрадливість пішли війною проти істини та чистоти душевної і поборюють їх. Жорстокість панує над любовю, а підлість над честю. Тілько той щасливо жиє в достатках у наш час, хто гадає не про Бога, а про своє черево. Хтож любить правду і обурюєть ся проти неправди, той дорого платить за те“. Деякі сірвенти визначають ся такими завзятими нападами на католицьке попівство, що їх авторів справедливо вважають попередниками реформації. Ось уривок із сірвенти Ґільєльма Фіґейри проти Риму: „Риме, ти робиш багато за гроші підлоти та злочинів і не боїш ся Бога. Ти змагаєш тілько до того, аби розширити свою власть. Ти лукаво ставиш свої сіти і відбираєш останній шматок хліба у бідного. Зверху ти подібний до невинного ягняти, а в нутрі ти хижий вовк, коронована змия, виплід єхидни“.

На трубадурів і їх значінє перший звернув увагу німецький учений Фрідріх Діц, що 1829 р видав книгу Leben und Werke der Troubadours. Ся книга стала не тілько основою дальших студий над поезією Прованса, але і в самій південній Франції зробила ся вихідною точкою тзв. новопровансальського руху (фелібрів). Із пізнїйших праць про провансальську поезію найважнїйші: Fauriel, Histoire de la poésie

provençale, Paris 1896, 3 томи; Eug. Baret, Les troubadours et leur influence sur la littérature du midi de l'Europe, 1867; Див. надто Кирпичниковъ, відповідний розділ у т. III, Всеобщей історії литературы, ст. 380—416 та статя P. Meyer, De l' influence des troubadours sur la poésie des peuples romains в часописї Romania, річ. V, ст. 258—268. — І. Ф.

III. Вплив провансальської поезії. Міннезінґери.

Вплив провансальської поезії на поезію західної Европи був величезний. „Подібно тим ростинам, каже Поль Маєр, що їх цьвітковий пилок через якийсь таємничий закон має здібність оплодотворювати ростини доси безсилі, паросток провансальської поезії, прищеплений до иньших літератур, мав здібність викликати їх продуктивність“. Кажучи про вплив провансальської поезії на літературу західної Европи, треба мати на увазї тілько провансальзьку лїрику; що до иньших форм поезії, то у них трубадури самі йшли слїдом за своїми французькими товаришами труверами і перероблювали позичені з півночи мотиви. Але за те в сфері любовної лїрики французькі трувери XII та XIII в. були не більше, як послушними учениками трубадурів. Вплив трубадурів на ранню італїянську лїрику був іще дужчий. Перша поява провансальських трубадурів у Італії належить до половини XII віку. Коли ґерманський імператор Фрідріх Барбаросса прийшов у Італїю, щоб коронувати ся імператорською короною, і як найвисший сюверен Прованса покликав на урочистий з'їзд у Турині провансальських князїв, то останні з'явили ся зі своїми трубадурами. Тутечки Італїянці в перше познайомились

із поезією трубадурів і були захоплені нею. Відтоді пішло в моду при дворах італійських володарів мати на платні трубадурів. Особливо щиру гостину знаходили трубадури при дворі Фрідріха II у Палєрмі, де під їх впливом повстала ціла школа сицилійської поезії, наскрізь пронята ідеалами провансальської поезії і вірна її поетичній манері. Вплив провансальських трубадурів видно і в північній Італії у поетів так званої Больонської школи, Ґвідо Ґінічеллї та Ґвідо Кавальканті, що обидва були найблизшими попередниками Данта. Що до Еспанії, то тут також були давні зносини з Провансом, особливо відтоді, як дідична принцеса Прованса вийшла 1113 року заміж за Беренґара, ґрафа Барселонського. Багацько провансальських трубадурів переїхало в купі зі своєю принцесою і залишилось на завжди при Барсельонському дворі. В 1137 році ґраф Барсельонський наслїдком шлюбних звязків зробив ся королем Араґонії, і Сараґоса стає таким самим осередком провансальської поезії, яким недавно була Барсельона. Вплив провансальської поезії на еспанську був у той час дуже великий. Котальонські поети, між якими був і сам Альфонс II Араґонський, пишали ся іменами трубадурів, навіть самі намагали ся писати по провансальському і навіть тоді, коли катальонська мова розвинула ся, вплив провансальської поезії дуже помітний у катальонських поетів XIV та XV в. Не раніш, як у XVI віці еспанська поезія стає на власні ноги та увільняєть ся від впливу провансальських традицій, які в той час встигли підупасти в самім Провансї.

Звернувши увагу на вплив провансальських трубадурів на поезію північної Франції, Еспанії та Італії, ми переходимо до Німеччини, де вже в XII віці, під впливом провансальських труба-

дурів, появляєть ся ціла ґрупа співців коханя, т. з. міннезінґерів, що деякий час дають тон усїй нїмецькій поезії. До нас дійшли твори більш нїж сотнї міннезінґерів, видані Гаґеном у його відомім чотиро-томовім збірнику. Порівнюючи твори трубадурів із їх нїмецькими наслїдувачами, треба зазначити, що перші стоять далеко висше. В творах міннезінґерів ми не знаходимо тої щирости, того запалу, того південного огню, які не раз пробивають ся крізь конвенціональну провансальську манєру. Впрочім зерно характерного для провансальської поезії ідеального відношеня до жінки впало в Нїмеччинї на добрий ґрунт, так що коли міннезінґери виступили зі своєю проповідю ідеальної любови, то їх піснї знайшли відповідний відголос у зглядно грубім нїмецькім суспільстві. Ся проповідь дає одноманїтний кольорит творам міннезінґерів, тим більше, що у них нема творів подібних до сірвент, у котрих трубадури дотикали ся ріжних суспільних питань. Єдиний виємок у сім напрямі виявляє собою Вальтер фон дер Фоґельвайде, в піснях якого нераз відбивають ся його політичні ідеї, його мрії про велике призначенє Нїмеччини згуртувати під своєю владою весь християнський сьвіт, і його ненавись до папства за те, що воно хоче нахилити під себе цїлий сьвіт та заважає Нїмеччинї виконати велику культурну місію.

Про парости провансальської лїрики по иньших краях диви крім цитованих висше праць: Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur. Про нїмецьких міннезінґерів див. Wilhelm Scherer, Deutsche Studien II. Anfänge des Minnesanges, Wien 1874, та йогож Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1880. Про Вальтера фон дер Фоґельвайде див. A. Lange, Un trouvére allemand. Étude sur Walther v. d. Vogelveide. Paris 1879, і відповідний роздїл Кірпічнїкова в Исторіи всеобщей литературы, т. III. ст. 417—446. — І. Ф.

IV. Рицарський роман.

Другою літературною формою, в якій відбились ідеали рицарства, був рицарський роман. Порівнюючи з февдалізмом у рицарстві ми помічаємо значний поступ; февдальна вірність вазала сюверенови зміняеть ся в рицарстві на ідеальну вірність релігії та ідею оборони; любов, яка в літературних творах, що повстали на ґрунті февдалізму, не відграе майже ніякої ролі, являеть ся в ліриці трубадурів та в рицарських романах головним стімулом мужности, жерелом усяких побід. Услугуване дамам, про яке не чутно в старинних епічних поемах, виробляеть ся в цілу теорію, що творить головну рису рицарського кодексу, кодексу не писаного, але обовязкового для всіх рицарів, до якої національности вони не належалиб. З'еднані однаковими завданями, рицарі творять цілу верству, що мае свою особливу рицарську честь, свої особливі рицарські традиції, що різко відокремлюють його від иньших верств суспільности.

Хоч рицарських романів дійшло до нас багато, але рицарські ідеали найповнійше й найяскравійше відбивають ся в так званих романах бретонського циклю, або „Круглого стола“, названих так через те, що в осередку їх стояв напів мітичний король Артур і рицарі його „Круглого стола“. Артур відграе тут такуж центральну ролю, як у російських билїнах Володимир „Красне сонечко“, на якого він і скидаеть ся своею вдачою. Романи „бретонського“ циклю ділять ся на дві великі ґрупи, з яких кожда відбивае в собі переважно одну рису рицарського ідеалу. До першої належать романи засновані на жерелах із книжок та апокріфів. Такі між иньшими романи про Йосипа Аримафейського.

Мерлїна, сьв. Ґраля: напрям їх — містично-релїґійний; авантури, що в них описують ся, мають своєю головною метою віднайдене сьвятої чаші Ґраля. До другої ґрупи належать романи, в яких окрім книжкових жерел використані також кельтські народні перекази; зміст їх любовний, вони містять описи любови рицарів до дам і вчинених у честь дам авантур. Кращі з них — Лянсельот та історія Трістана й Ізольди, що мали немалий вплив на пізнїйшу лїтературу середнїх віків і на вироблене кодексу рицарської куртоазії.

Лянсельот належить перу французького трувера XII віку Вальтера Мапа. Ось коротенький переказ його змісту: Лянсельот був сином Бана, короля Арморіки. Коли він уродив ся, батько його воював із сусїднїм царем Клеодасом, який повоював усї міста та замки Бана, виключаючи замок Треб (Trebes). Доручивши оборону замка своїм полковникам, Бан пішов прохати помочи до короля Артура. Дїставшись до високого узгіря, він вийшов на його верх, щоб подивити ся звідтіль на свій замок, але сей уже палав, очевидячки підпалений ворогами. Те, що побачив Бан, так його вразило, що він упав на землю мертвий. Бачучи, що зляканий кінь його сам один спускаєть ся з узгіря, королева зміркувала, що з чоловіком трапилась пригода і побігла на гору, залишивши Лянсельота в низу, на траві. Коли вона повернула назад, сина вже не було, але вона добре бачила, як якась величня дама кинула ся з ним у озеро і зникла в його хвилях. Дама ся — фея Вівіляна, яку звали „Панею Озера“ (la Dame de lac). Вона виховала дитину в свойому підводному дворі і навчила його всїх правил рицарської куртоазії. Ось що вона йому розповіла про походжене рицарства: „З початку не звертали уваги на шляхотність походженя, бо всї ми дїти одного батька. Колиж прийшла на сьвіт захланність та заздрість і слабі

стали бояти ся дужих, то їм із конечности прийшло ся вибирати собі оборонців, котрих і назвали рицарями. Вони повинні були визначати ся чемністю та ввічливістю до дам, захищаючи слабих та скривджених та сьвяту церкву, яка не може сама себе боронити оружєм. Рицарська зброя має своє особливе значінє; щит, який рицарь тримає в своїй руці, повинен нагадувати йому обовязок захищати ним церкву; павцир, що покриває все його тіло, нагадує йому, що він повинен завзято боронити свою віру; шолом, що блистить у нього на голові, означа те, що він повинен бути завжди на чолї оборонців правди і т. д. Запопадливо слухав Лянсельот мудрі розмови своєї вродливої вчительки і покляв ся зробити ся справжнїм рицарем. Коли мав 18 років, Вівіяна відвела його до двора Артурового, де його посьвятили в рицарі. Від першої своєї появи Лянсельот зробив велике вражінє на жінку Артура вродливу Джіневру і з свого боку, вірний рицарському кодексови, від першого погляду почув ідеальний потяг до неї. При дворі Артура Ґалеот, що зрозумів почуваня молодих, піклував ся улаштовувати їм любовні сходини. Від тодї імя Ґалеота стає загальним іменем посередників у справах коханя. Щоб догодити дамі серця, Лянсельот доконує чудес хоробрости, побіджає багацько рицарів, завойовує чимало країн, нарештї, щоб дігнати Джіневру, украдену сином одного короля, він згоджуєть ся на вчинок ганебний з рицарського погляду, сїдає на віз і доганяє нахабника. Нарештї сестра Артурова, фея Морґана, відкриває Артурови очи; він збирає своїх рицарів та йде на Лянсельота війною, але в сей час Артур дізнаєть ся, що супроти нього повстав його побічний син Мондрен. Артур залишає облогу замка, де вкрив ся Лянсельот, та кидаєть ся проти Мондрена; в сїчи, що зчинила ся, Артур

загибає, а Джіневра під впливом докорів сумлїня іде в манастир. Такий зміст романа про Лянсельота. Нїде так у повнї і так яскраво не змальовано ідеал рицарства, і нема нїчого дивного, що сей роман обійшов усю Европу і причинив ся до багатьох наслїдувань, виховавши в купі з тим не одно поколїнє в рицарському дусї.

Переходимо тепер до романа про Трістана та Ізольду. Маємо дві віршовані переробки леґенди про Трістана, з яких одна належить труверови Беро, а друга труверови Тома. Трістан, народнїй бретонський герой, був сином царя Мілїяда та жінки його Ізабелї. В той час, як цариця була вагітною, у Мілїяда закохала ся якась фея і затягла його в свій замок. Дізнавши ся про се Ізабеля кинулась розшукувати чоловіка і під час розшукуваня породила сина Трістана, що був так названий через те, що народив ся в сумну годину (nê en tristésse). Виховував ся Трістан при дворі свого дядька Марка Корнвалїйського, де він і виступив у перше як рицарь. Він між иньшим убиває страховище Марґульта, яке наносить рану Трістанови отроєним списом. Перебраний арфістом Трістан покидає Корнвалїю та йде в чужі країни лїчити свою рану. Припливши до берега Ірляндії, Трістан сїв на березї і став грати на арфі. Чудові згуки його арфи почула ірляндська королева, сестра Марґультова, теж чарівниця, що сидїла біля вікна своєї палати і тїшила ся краєвидом на море. Захоплена чудовою грою Трістана вона закликала його до палати і вилїчила його рану. Тутечки Трістан побачив у перве дочку її, вродливу Ізольду, і закохав ся в нїй. Повернувшись до двора свого дядька він із таким захватом оповідав про Ізольду, що викликав у дядька бажанє прохати її руки. Через декілько часу Марко послав Трістана в Ірляндію прохати у ірляндського короля руки Ізольдиної.

На се він одержав згоду і Ізольду вирядили до подорожі в купі з Трістаном. На розставані з дочкою мати дала її прибічній дамі Бренжіяні любовне питво з умовою, щоб вона дала його по шлюбі випити молодим. Напиток сей мав чудодійну силу викликати кохане в продовж цїлих трьох років. Але в той час була спека і коли молоді попрохали пити, то Бренжіяна замісь води помилкою дала їм по склянції любовного напитку, після чого вони в той же момент до нестями закохали ся одно в друге. Коли прибули до Корнвалїї, Ізольда взяла шлюб із Марком, але роман закоханих, як і ранїш, провадив ся і вони потай бачились одно з одним. Нарештї сходини їх були відкриті і дядько прогнав їх обоїх. Вони пішли в лїс і жили в печері, але музика і кохане зробули з сеї печери рай. По деякім часї Марко занудив ся і знову покликав до себе жінку, Трістанови ж під загрозою смерти заборонив наближати ся до двора. Але кохане винахідливе: Трістан в убранї кумедника дістаеть ся в кімнату Ізольди. Нарештї барони вмовляють у короля підозріне проти Трістана. Розгнїваний король звертаеть ся до посередництва Артурового та рицарів „Круглого стола“. Відбуваеть ся суд: Ізольду виправдують, а Трістан пускаеть ся мандрувати по сьвіті. Тим часом минули три роки і вплив любовного напою очевидячки зника. Трістан женить ся з иншою Ізольдою, але незабаром переконуеть ся, що його перше чуте повертае ся. Він намагаеть ся знищити його, бере участь у турнїрах, у ріжних авантурах і дістае рану. Всї намаганя лїкарів показали ся даремними, він посилае одного з своїх приятелїв за першою Ізольдою. Коли товаришу пощастить умовити Ізольду, щоб поїхала з ним, він повинен розіпяти на кораблї біле вітрило, в противнім разї чорне. Але ось корабель із королевою Корнвалїйською швидко

наближаєть ся до берега з білим вітрилом. Та жінка Трістанова, що почала ревнувати його до Ізольди, сповіща чоловіка, що на кораблї маячить чорне вітрило. При сій звістцї Трістан падає мертвий. Коли королева Ізольда побачила задубілий труп свого коханя, вона теж упала мертвою. Перед смертю Трістан написав лист до дядька, в якім просив у разї його смерти поховати його поруч із Ізольдою. Бажанє се було виконане. На могилї Трістановій виросло дерево, що стало одночасно покривати своїм гиллєм і могилу Ізольди. Його декілька разів зрубували по наказу короля, але на ранок воно виростало знов.

Найзнаменитшим із труверів, що обробляли сюжети з циклю „Круглого стола", був Кретєн де Труа, що написав роман про сьв. Ґраля, про Парсіваля та ин. В романах сього трувера подибуємо майже всї найкращі риси романів „Круглого стола". Вони визначають ся цїкавістю та вигадковістю змісту, гарним викладом і в деяких частинах високим релїґійним екстазом. Вплив романів бретонського поета на европейську лїтературу був дуже значний. Пульчі, Аріосто, Баярдо знаходили в них свої сюжети. Торквато Тассо, крім загального духа своїх творів, знайшов у висше згаданих романах матеріял не для одного з чудових епізодів свого „Увільненого Єрусалима". Еспанський романс про Амадіса Ґальського і багацько иньших, що були наслїдуванєм йому, почувають на собі безперечно наслїдки впливу бретонських романів. Спенсер узяв один із кращих епізодів своєї поеми „Цариця Фей" із сих романів. Шекспір по части позичив відси зміст „Короля Лїра". Але найбільший вплив мали вони на Нїмеччину і нїде кельтський ідеалїзм та релїґійний містицизм не міг знайти відповіднїйшого ґрунту. Із нїмецьких поетів оброблювали кельтські сюжети між иньшими Гартман фон дер Ауе,

Вольфрам фон Ешенбах і Ґотфрід Штрасбурський. Вольфрам зробив зі свого „Парсіваля“ психольоґічний епос, а Ґотфрід Штрасбурський переніс у свою перерібку Трістана та Ізольди все, що було сьвітлого та радісного не тілько в романах бретонського циклю, але і в усїй рицарській лїтературі. При браку містичних намагань він зображає житє як сьвято любови та насолоди, пише апотеозу жадоби і горяче боронить сьвятих прав чоловічого серця.

Капітальну моноґрафію про Кретена де Труа дав німецький учений Голлянд (L. Holland, Crestien de Troies, eine literatur-geschichtliche Untersuchung, Tübingen 1854). Оповіданя про сьв. Ґраля мають богату лїтературу, пор. Birch-Hirschfeld, Die Sage vom Gral, Leipzig 1877; W. Hertz, Die Sage von Parcival, Stuttgart 1884 і йогож передмову до перекладу Парцїваля Вольфрама з Ешенбаху; Н. Дашкевичъ, Легенда о св. Гралѣ и романы Круглаго стола. Кіевъ 1877; Wesselofsky, Zur Geschichte der Gralsage, Archiv für slavische Philologie Bd. XXIV. — І. Ф.

V. Романи з античного сьвіта.

Майже одночасно з обробкою французькими труверами та їх нїмецькими наслїдувачами кельтських народнїх сюжетів, обробляли ся в тім же рицарськім напрямі і сюжети з античного сьвіта. В кінці XIII віку вже складаєть ся у Франції цїлий цикль романів із античного сьвіта. В сих численних обробках античних сюжетів ми помічаємо одну загальну рису, що виявля у їх авторів цїлковитий брак історичного інстинкту. Наші відносини до старовини цїлком не ті, які були в середнї віки. Щоб зрозуміти якусь історичну

появу, ми попереду студіюємо ґрунт, на якім вона виросла, намагаємось перенести ся в той час, навіть намагаємось дивити ся на сьвіт тогочасним зором.

Цілком инакше робив середньо-віковий письменник. Щоб зрозуміти античний сюжет, він намагав ся наблизити його до себе, намагав ся накинути старовинї свої погляди, свої суспільні відносини, а властиво жив у тім переконаню, що відносини в старовину були такі самісінькі, як і ті, що окружали його. Тілько шляхом такого історичного маскараду старовина робила ся зрозумілою середньовіковому читачеви. Починаючи з XII віку трувери почали обробляти багато античних сюжетів, які викликали особливу цїкавість завдяки тому, що західні народи вважали себе нащадками Греків та Римлян.

Видатнїйшими творами античного циклю вважають два віршовані рицарські романи „Про Троянську війну" та „Про Олександра Македонського."

Роман „Про Троянську війну" належить перу трувера XII в. Бенуа де сент Мора (Benoit de St. Maur). Величезний роман Бенуа де ст. Мора дїлить ся на три частини: Похід Арґонавтів, Троянська війна і Поворот Греків до дому. Жерелом для Бенуа був не Гомер, якого в середнї віки знали хиба з імени та у деяких уривків латинського перекладу Ілїяди, а дві апокріфічні історії Трої, з яких одну вважали написаною Даресом із Фриґії, троянським жерцем бога Гефеста, а другу твором Діктіса, Грека з острова Криту. Кожен зі згаданих авторів пише історію Троянської війни зі свого погляду, Діктіс з грецького, а Дарес із Троянського. Бенуа де ст. Мор позичає у них обох однаково, але більше схиляєть ся на бік Дареса та Троянцїв, через се у нього Гектор симпатичнїйший від Ахіля,

а Париса він виставляє ідеалом сьвітлого рицаря. Найцїкавійше те, що в обробленє античного сюжету Бенуа вложив свої християнські та рицарські погляди, а також бретонські оповіданя про карликів, фей та чарівників.. Його Троя зі своїми зубчатими мурами, баштами та стрільницями скоріш нагадує рицарський замок, нїж давню Гомерову Трою. Пріям, подібно Карлови Великому та Артурови має свій двір, до якого у відомі днї наїздять рицарі та вазали; Кальхас обертаєть ся в надїленого щедрими бенефіціями епископа, який постановлює пости на честь померших героїв, Тирсит у злого карлика, а грецькі герої в грубих та буйних баронів. Деякі середньовікові звичаї (напр. звичай виносити перед боєм релїквії та мощі сьвятих) переносять ся до мурів Трої і через такий художний засіб Троянська війна стає немов то національною подією. Апокріфічні оповіданя про Троянську війну, авторами яких уважають Діктіса та Дареса, рівно як і роман Бенуа де ст. Мора цїкаві ще з того боку, що вони викликали чимало наслїдувачів у европейській лїтературі. Герберт Фріцляр перекладав роман Бенуа на нїмецьку мову; у XIII в. являєть ся латинська перерібка Троянських оповідань, що належить Італїянцеви Ґвідо де Колюмна, який однаково користував ся Діктісом, Даресом і Бенуа де сент Мором. Історія Троянської війни, яку подибуємо в староруських збірниках та хроноґрафах, се не що иньше, як перерібка Ґвідона де Колюмни зроблена звичайно не з оріґіналу, але з польського або чеського перекладу.

Жаден роман античного циклю не користував ся такою популярністю на заходї Европи, як роман про Олександра Великого. Причина сього явища лежить не стілько в поетичнім та повістярськім таланї французьких труверів, що обробляли його в віршованій формі, скілько в самій

особі героя, що містила в собі так багато щиро-рицарських рис, яких ми надармо шукалиб у иньших героїв старовини. Молодість, урода, невпинна жадоби слави, великодушність до побіджених, пристрасть до пригод, куртуазія в відносинах до жінок, усї ті окремі риси рицарського ідеалу знаходимо в купі в величній особі Олександра Великого. Не диво за тим, що історія його походів могла заціікатити француську публику і захопити уяву труверів до того, що вони поставили Олександра поруч із Карлом Великим та Артуром і назвали його всесьвітним володарем. (Sire de l'univers). Роман про Олександра Великого, що обіймає більш як 20.000 віршів, належить до двох труверів, Лямбера де Кур (Lambert de Court) і Олександра де Бернай (Alexandre de Bernay). Популярність його була така велика, що розмір, яким він написаний, був названий „Олександрийським віршем".

Роман починаєть ся описом народженя Олександрового. Чудеса при його народженю майже тіж самі, якими супроводилось і в росийських билїнах народжене Волхва Всеславовича. Батьком його був не Пилип, а египетський царь Нектанеб. У подробицях розповідаєть ся в романї про виховане Олександрове. За приводом учителїв він навчив ся крім мови грецької також мови латинської, жидівскої та халдейської, ґеометриї, фізики, астрономиї, музики, врештї простудіював цїлий курс середньовікової школи. Мати його Олїмпіяда, бажаючи зробити з нього справжнього рицаря, добавила ще до сього гру на арфі, танцї та знане баляд та пісень. Досягши повного зросту, Олександер вибирає собі дванацять перів, яких настановлює керманичами над окремими полками. Перший його похід був проти непокірного вазала Николая. Єа герцї він бере верх над Николаєм і дїлить його землї між своїх баронів.

Після сього він обертаеть ся на Грецію і завойовує її. Далї йде докладний опис походу на Персів, облоги Тиру і всїх боїв із Дарієм. Побідивши перського царя, Олександер обертаеть ся против свого супротивника індійського царя Пора. Тутечки військо Олександрове подибує цїлий ряд дивовижних річий, білих львів, сирен, шлях засипаний дорогоцїнним камінем, при сьому трувер намагаеть ся з'ясувати, читачам, що найвисшим мотивом Олександрового походу було не завойовництво, а цїкавість, бажанє дізнатись про все, що робить ся на землї, у водї та в повітрі. Для сього він вигадує особливі прилади до плаваня в повітрі та поринаня на морське дно. Побідивши Амазонок, він повертаеть ся до Вавилону і вмирає від отрути. Перед смертю він заповідає своїм полковникам завоювати „кращу на сьвітї країну" — Францію. Сим патріотичним анахронїзмом і кінчить ся роман про Олександра Великого.

Крім романів про Троянську війну у середнї віки в лїтературі головним робом французькій подибуємо не мало творів, основаних на античних сюжетах. Така між иньшим старо-французька перерібка переказів про Нарциса та Місяць, зроблена на основі Метамарфоз Овідія. В XIII в. знаходимо також французьку перерібку грецьких леґенд про Пірама та Тісбу, Орфея та Еврідіку і ин. Виємковою популярністю користувались у середнї віки оповіданя про Верґілїя, якого народ шанував не як поета, а як мудреця та чарівника. Таким робом склала ся неапольська леґенда про чарівника Верґілія, що був добродієм Неаполю. Він між иньшими вилив із бронзи коня, який захищав усіх коний від хороб, і мідяну муху, яка робила те, що мухи не кусали людий. Поставивши супроти Везувія бронзову статую верховика з натягненим сагайдаком, він сим забезпечив місто від заливу лявою та ин.

Оповідаючи про се, трувери своїм звичаєм додавали до сього любовні мотиви, як вони вважали найкращою оздобою всякого твору. Вони примушують Верґілїя закохати ся в доньку римського імператора, котра умовляє його сїсти в кіш, у якім обіцює витягти його до себе на башту. Улещений словами царівни Верґілїй сїв у кіш; дочка імператорова підняла його до половини башти, а потім скликала всїх подивити ся на вченого мудреця, що зробив ся посьміховищем. Такі казки оповідали про Верґілїя до XVII віку, коли треба було вмішатись науцї, щоб надати Верґілїєви його історичний вигляд.

Про середньовікові романи з античного сьвіта див. Paul Meyer, Alexandre le Grand dans la littérature du moyen âge, Paris 1886, 2 томи; Heinrich Weissmann, Alexander, Gedicht des zwölften Jahrhunderts vom Pfaffen Lamprecht. Frankfurt a. M. 1850, 2 томи, а особливо А. Н. Веселовскій, Изъ исторіи романа и повѣсти, С. Петербуръ, 1894—95, 2 томи та йогож і Іастера, Новыя данныя до исторіи романа объ Александрѣ; В. Истринъ, Александрія русскихъ хронографовъ, Москва 1898; W. Greif, Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage. Mahrburg 1886; D. Comparetti, Virgil im Mittelalter, Leipzig, 1898 (переклад з італїйського). — І. Ф.

Четвертий розділ.

Література буржуазії.

I. Зріст буржуазії.

Від творів, що повстали на ґрунті рицарських поглядів, переходимо тепер до творів, що виникли на ґрунті третього культурного фактора середнїх віків — буржуазії. Уже від початку XII віку помічаєть ся активний процес проти февдальних порядків, що виявляєть ся в формі періодичних повстань міст переважно південної Франції. Метою сих повстань було придбанє Charte communale, себто такої хартії чи умови, котра забезпечувалаб права міських громад проти сваволї февдалів із одного боку та королївського уряду з другого. Значінє буржуазії надто зросло від тодї, як королївська влада стала опирати ся на неї в боротьбі з свавільним февдалїзмом. Зріст значіня буржуазії відбив ся в літературі двома способами: неґативним, що виявив ся в сатиричному відношеню до починаючого підупадати рицарства, і позитивним, що виявив ся в появі в лїтературі творів із буржуазійного житя, яке в епоху найвисшого розвою рицарства не вважали вартим, щоб доторкати ся його.

II. Поеми про авантури.

Найбільшим показником протесту та сатиричного відношеня до рицарства були у Франції так звані Poémes d'aventures і пародії на Chansons de Gestes. В одній з таких поем, що змістом своїм нагадує Шекспірового Цимбеліна, рицарь відограє буже непочесну ролю. Одного разу на банкеті у короля французького Пипіна один ґраф де Пуатьє вихваляв ся незрадливістю своєї жінки. Герцоґ Нормандії, що чув сї перехвалки, йде з ним о заклад на всї свої маєтки, що не пізніш як за місяць він візьме верх над вірністю та моральністю ґрафинї. Ґраф згожуєть ся, дає герцоґови рекомендацийний лист, а сам лишаєть ся у короля до повороту герцоґа. Герцоґ їде до Пуатьє, рекомендує себе як товариша і співробітника чоловіка ґрафинї, передає лист від нього. Ґрафиня витає його ласкаво і запрошує до обіду. За обідом герцоґ поводить ся незвичайно, багацько пє, дозволяє собі ріжні нечемности, так що ґрафиня була примушена навіть відіпхнути його від себе. Бачучи, що йому не виграти закладу, герцоґ попадає в розпуку і гнів, та всеж не знає що робити. Але в сей час до нього наспіває цїлком несподївано запомога. Ґрафиня розповіла про все, що трапилось, няньцї, яка зрозумівши в чім річ, згожуєть ся стати до послуги герцоґови. Коли герцоґ розповідає їй про умови закладу, вона обіцює йому дістати за великі гроші шлюбний перстїнь своєї панї, пасмо волося з її коси та шматочок від її одежі. З сими трофеями герцоґ поспішає до Парижа і в присутности короля повідомляє ґрафа, що він надармо був певен своєї жінки, на доказ він показує трофеї. Почувши се ґраф накинув ся на герцоґа, вибив йому декілька зубів, звалив його на землю і за-

певно вбив би його, колиб до помочи герцоґови не поспів сам король. Пипін постановив послати привезені річи ґрафинї і запитати, чи визнає вона сї річи своєю власністю? Графиня визнає і герцоґ виграє заклад, ґрафство Цуатьє стає володїнєм герцоґа, а ґраф бере свою жінку і веде її в ліс, щоб покарати її там за зраду. Так кінчить ся перша половина поеми. Колиб ми не мали ніяких иньших сьвідоцтв про занепад рицарства в XIII віцї, то одна ся поема могла би засьвідчити сей занепад. Роля, яку відограє тут рицарь, дуже ганебна. На перекір заповіту, що наказував йому захищати честь жінки від усякого підозріня, він сам не від того, аби ужити насиля, і коли йому в тім не пощастить, він запобігає підлої брехнї, аби тілько виграти заклад і заволодїти маєтками ґрафовими.

Ще в більш кепському сьвітлї змальовано рицарство в популярному романї про Роберта Діявола, якого житє складало ся з занадто обурюючих злочинів. Очевидячки вже в другій половинї XIII в. авреоля рицарства значно потемнїла і само слово „рицарь“ зробило ся синонїмом розбійника та вбийцї. Рішучій ганьбі віддаєть ся рицарство в багатьох пародіях на Chansons de Gestes. Замісь Роланда, Олївє, Ожіє та иньших тут являєть ся помарнїла та негарна фіґура рицаря Одіжіє (Audigieux). Наслїдуючи Chansons de Gestes автор поперед усього подає відомости про родину, з якої походить його герой. Батько Одіжіє був збіднїлий рицарь із журавлячою шиєю і такий дужий, що міг одним розмахом списа проколоти муху; мати його була кривобока та сухорлява, як тріска. Від сього подружа народив ся Одіжіє. Народженє його, по епічним звичаям, було зазначено ріжними познаками: ослиця, стара собака та худа кітка з'єднали свої голоси в одно довге завиванє, витаючи

його появу на сьвіт. Дійшовши до зросту, Одіжіє стає гидким на обличє та незугарним рицарем. Він їде воювати з якоюсь старою почварою, матїрю неменш незугарних трьох дочок. Сї чотири меґери побіджають рицаря, беруть його в неволю і випускають на волю на надто зневажливих для нього умовах. У другій пародії на Chansons de Gestes їдко осьміяні февдальні війни. Тон оповіданя поважно епічний, що ще причиняє ся до збільшеня комічного вражіня. Два ворожі війська стоять у полї, готові до бою одно з другим. Один мент, і земля поллєть ся кровю ворогів. Але несподївано являєть ся між рядами військ чернець із боклагою вина в руках. Божественне питво від разу надає ворогам мирний настрій; випивши його обидва війська супокійно розходять ся в ріжні боки.

Крім названих доси підручників та моноґрафій див. особливо Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, aus dem Englischen übersetzt von Felix Leibrecht, Berlin 1851 і нове анґлійське виданє: John Dunlop, History of fiction, London 1892. — І. Ф.

III. Віршовані новелї (фабльо).

Найбогатший віддїл середньовікої буржуазійної лїтератури складають невеличкі віршовані оповіданя побутового характеру, які у Французів мають назву фабльо (Fablaux, Dits, Conts). По свойому змісту і тону вони дуже ріжноманїтні: сатири, іділлї, навчаючі оповіданя та грубий фарс чергують ся між собою. Автори фабльо намагають ся пролїзти усюди, в дім епископа, у замок рицаря, крізь браму манастиря, в родинне житє

буржуа і в бідну селянську хату. При ріжноманітности змісту й тону вони визначають ся жвавістю та цікавістю оповідання, веселістю та дотепом. Жерелами Фабльо, крім оповідань мандрованого змісту, як напр. „Каліла та Дімна“, роман „Про сїмох мудреців“ і випадків із сучасного житя, були також твори клясичних письменників Овідія, Апулея, Петронія та ин. Щоб орієнтувати ся в масї Фабльо, найкраще познайомити ся з виведеними в них типами і показати, як відбивають ся в їх сатиричному зеркалї ріжні кляси середньовікового суспільства.

Попівство чорне, так само й біле, грає в Фабльо не дуже поважну ролю. Перед нами являєть ся і духовник, що зручно користуєть ся своїм авторітетом перед парафіянами задля своїх не завжди чесних справ, і ласий чернець, що спорожняє церковну чашу задля своїх романтичних авантур, і ксьондз, що женихаєть ся з жінками своїх парафіян. В однім Фабльо (Dit de la vescie á prestre) остро висьміюєть ся користолюбство чернецьких „орденів“. Один сїльський ксьондз, почуваючи наближенє своєї смерти, завіщав частку своєї посїлости на користь Францїсканського манастиря. Довідавшись про се, до нього прийшли два черцї якобінського ордену і стали прохати, аби він не забув і їхнього манастиря. Вони домагали ся уперто, загрожували в противнім разї пекельними муками і так остогидли хорому, що він сказав їм, аби одвязатись, що залишить їм по смерти найдорогоцїннійшу річ. Якийже був їх гнів, коли по смерти ксьондза дізнались із його заповіту, що він обіцяв Якобітам свій „мочовий міхур“! Дуже яскраво змальований у Фабльо тип селянина (Vilain). Груба, незграбна фіґура сього простака часто стає предметом насьміху. Звичайно буває так, що Vilain завдяки своїй недогадливости, простотї та необачности попадає в дуже по-

гане становище. Але за се він має великий практичний змисл, який допомагає йому в пригоді. Такий на приклад селянин, що фіґурує в фабльо „селянин лїкар“ (Le vilain Mire). Один заможний селянин одружив ся з уродливою дочкою обіднїлого шляхтича. Страшенно ревнуючи жінку, щоб забезпечити себе від її зради, він щоденно, систематично присїкував ся до неї і бив її так, що вона була завше заплакана і ходила з синяками. Поводячись так він міркував вибити у неї з голови всяку думку про кокетуванє. Довго терпіла бідна жінка, доки їй не трапив ся зручний випадок жорстоко помстити ся над чоловіком. Один раз у село, де вони жили, приїхали два королївські двораки, яким доручено було знайти обовязково лїкаря, що міг би вилїчити королївську дочку, що подавила ся кісткою. Жінка сказала їм, що її чоловік надзвичайний лїкар, але він так пильно заховує свою штуку, що його треба чимало бити, поки він згодить ся на лїкарюванє. Двораки так і вчинили і побивши трохи не до смерти селянина, привезли його до короля. У відповідь на нову відмову дістав нової бійки. Нерештї селянин згодив ся лїчити. Він наказав в одній залї королївського двора розікласти огонь і привести до нього королївну. Він роздяг ся перед огнем і почав виробляти перед королївною такі сьміхотворні штуки, що вона не витримала, зареготала ся і кістка вискочила у неї з горла. Після сього слава про нового лїкаря збільшилась. До нього збігло ся від разу майже 200 хорих. Вигадливість і на сей раз стала йому в пригодї. Наказавши знову розвести огонь він прикликав туди всїх хорих і сказав, що найбільш хорого з них він кине у вогонь, а попіл із його буде давати у водї всїм иньшим, які від сього видужають. Хорі перезирнулись між собою і одностайне заявили, що вони почувають себе цїлком

здоровими. Дізнавшись про се король відпустив селянина до дому, щедро нагородивши його. Скоштувавши на власній шкірі, як то смакує бійка, селянин повернув ся до дому на завжди вилїчений від ревности та звички бити жінку.

Повставши в міських мурах, відбиваючи в собі підвисшенє буржуазії і її скептичне відношенє до верховодних кляс середньовікового суспільства, фабльо не жалує і самих буржуа і не один раз дуже хитро виставляє на посьміх їхню скупість, намаганє до наживи і темноту, що роблять їх жертвами ріжних пройдисьвітів. В однім фабльо під наголовком „Торговельник“ (Mercier) зраховано всї предмети торговлї французького купця XIII віку, в числї котрих находять ся між иньшими фальшиві кістки. Відбиваючи підвисшенє буржуазії, фабльо повинні були доторкнути ся до тих нових відносин її до рицарства, які між ними повстали. В попередні часи шлюб між дочкою буржуа і рицарем, або навпаки був явищем майже неможливим, але в XIII в. такі випадки трапляли ся не рідко. Одно фабльо містить у собі чудове моральне навчанє, засноване на сих нових відносинах. Воно має заголовок: „Попона порізана на двоє.“ В нїм оповідаєть ся про те, як один збогатїлий буржуа одружив ся з дочкою одного збіднїлого рицаря. Рицарь не від разу згожуєть ся видати свою дочку за сина буржуа; він домагаєть ся, щоб батько молодого закрепив за сином усю свою маєтність. Дуже кохаючи сина буржуа згоджуєть ся і передавши все синови, залишаєть ся жити у нього. З початку вони жили гарно, але коли у сина народила ся дитина, видатків стало більше, помешканє тїснїйше, то жінка незадоволена тим, що одна кімната занята батьком чоловіка, стала докоряти чоловікови доти, доки син не сказав батькови йти геть. Надармо батько з слїзми в очах прохав не виганяти

його з хати; син боячи ся жінки намагав ся, щоб той забирав ся мерщій. Нарешті батько звернув ся до сина з останнїм проханєм, щоб йому дали яку одежу, бо на дворі було зимно. Тодї син покликав свого маленького хлопчика, наказав йому піти на стайню і віддати дїдови стару попону. Але дитина виявила ще більше скупости, ніж батько: хлопчик порізав попону на двоє і тільки одну половину віддав дїдови. Коли його запитали на що він се зробив, він відповів, що так треба: „Адже він вам віддав усї свої маєтки, і я теж хочу, щоб ви менї віддали свої; ви його вигнали геть, а коли ви постарієте, я вижену вас і дам вам другу половину попони“. Слова злого хлопчика викликали почутє сорому у батька; він попрохав у свого батька вибаченя і закликав його знов жити в купі.

Значну ролю відограють у фабльо жінки, по части під впливом аскетичних поглядів, пропаґатором яких було попівство, по части під впливом оповідань сходу. У жінки відбирає фабльо поетичний ореоль і вона являєть ся вигадливою штукаркою, що дуже зручно обманює свого чоловіка. Досить негарна роля, що надаєть ся в фабльо жінкам, поясняєть ся ще тим, що фабльо оповідали ся труверами на банкетах по обідї, коли жінки йшли геть, а чоловіки залишали ся одні. Відбиваючи в собі культурний період, що зазначив ся в історії підупадом рицарства і підвисшенєм буржуазії та селянства, фабльо значно причинили ся до підупаду рицарської лїтератури. Їх успіх був такий, ще вже в XIII в. французька лїтература прийшла до переконаня, що зображенє дїйсности, се завданє варте письменника. Стаючи на реальному ґрунтї, фабльо прищепили французькій лїтературі живу течію реалїзму, не кажучи вже про те, що своїми високими лїтера-

турними рухами не мало причинили ся до розвою французької версіфікації й прози.

Капітальну працю про фабльо дав теперішній професор париської Сорбонни Жозеф Бедіе (Joseph Bedier, Les Fabliaux, études de littèrature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge), 2 вид. 1895 р., пор. також його статю Le fabliaux в Жільвілевій Histoire de la langue et de la littérature française, ст. П. ст. 57—104. Тексти сих віршованих новель, із яких велика часть визначаєть ся нечуваним у пізнійших часах цинізмом, були опублїковані в збірках Barbazan et Méon, Fabliaux et contes des poétes français de XI—XV siécle, Paris 1808 (4 томи); Jubinal, Nouveau recueil des conts, dits, fabliaux et autres piéces, Paris 1839, 1842 (2 томи), та остатня найповнїйша: A. de Montaiglon et G. Raynaud, Recueil géneral et complet des fabliaux des XIII et XIV siécles, Paris 1872—1890 (6 томів). — І. Ф.

IV. Нїмецькі швенки.

Одночасно з фабльо і по части під їх впливом виникли в Нїмеччинї побутові оповіданя сатиричного характеру, відомі під назвою швенків (Schwänke). Зміст їх дуже ріжноманїтний: випадки звичайного житя, оповіданя про попів та рицарів, навчаючі історії, позичені з книжкових жерел — усе те входило в ріжнобарвну тканину сих простих оповідань, що звеселяли часи спочинку рицарів та горожан. І так само як у Франції вони своїм реалїзмом стали проти фантастичної лїтератури рицарства, автори їх із особливою приємністю розповідали про випадки, де здоровий змисл горожанина або хитрощі селянина брали верх над грубим насильством февдала, або хитруванями зажерливого до наживи попа. Осо-

бливо розвинулась сатирична новеля в Австрії та Баварії. Австрія вже в XII в. дала дуже значного сатиричного письменника Гайнріха Мелька; там же в XIII в. мав великий успіх Штрікер, якого вважають автором знаменитої сатиричної новелї „Про попа Аміса“. Аміс був попом в Анґлії, його добрість та чесність викликали проти себе обурене його епископа. Довідавшись про те, що Аміс богатий, епископ пропонує йому поділити ся гріхми, і коли той відмовляєть ся, то епископ починає присїкувати ся до нього, питає його про ріжні речі і на сї запити піп відповідає дотепно, нарештї епископ завдає завдане — вивчити осла грамоти. Аміс не лякаєть ся сього. Він бере требник, розсипа між його листами зерна вівса і осел дуже гарно перекидає листки, немов би то справдї читає; коли зерен не стало, осел заревів на все горло; піп пояснив епископови, що осел виголошує лїтеру А. Не останню ролю відограє в нїмецьких швенках селянин, репрезентант хитрощів та здорового змислу, що побиває сим оружєм привілейовані кляси. До кінця XIV або початку XV в. належить цїлий сатиричний роман, де головну ролю відограє дуже хитрий селянин Тіль Айленшпіґель, цинїк та глузівник, що весело марнував своє житє, жиючи коштом обдурюваних ним людий. Жертвами його шахрайств та глузувань являють ся висші кляси суспільства, до яких автор відносить ся як найбільш ворожо. Успіх сеї книжки був величезний; видане йшло за виданєм, незабаром вона була перекладена на француську мову і з'єднала собі таку популярність, що саме імя героя зробило ся прозвищем і з нього утворило ся француське слово espiégle (штукар). Через Польщу Айленшпіґель перейшов і до Росії і був відомий під трохи чудним назвиськом „Совисть драла“, що не є нїчим иньшим, як

грубим переверненем польського перекладу назви Айленшпіґеля — Sowizrzał.

Про німецькі шванки див. Hagen, Narrenbuch; K. Gödecke, Grundriss та нове видане Narrenbuch'а в Кіршнеровій Nationallitteratur, т. 11, доконане Бобертаґом; Lappenberg, Ulenspiegel, 1854. Пор. також Reinhold Köhler, Kleine Schriften, т. II; Al. Brückner, Historya literatury polskiej т. I., та А. Н. Пынинъ, Очеркъ литературной исторіи старинныхъ повѣстей и сказокъ русскихъ, С. Петербургъ 1856. — І. Ф.

V. Італїйська новеля. Декамерон.

Вплив фабльо, крім Нїмеччини, розпростер ся також і на Італїю та Анґлїю. В Італїї ми вже в XIII в. подибуємо цїлї збірники новель (Cento Novelle Antiche), яких сюжети позичені головним робом із фабльо. До XIV в. належить Декамерон Боккачія, де видко намаганє надати новелї художне обробленє. Матеріял для Декамерона Боккачіо позичав із найріжнїйших жерел; крім збірника старих італїянських новель він користував ся і византийськими романами з корсарами та крадїжками, і французькими фабльо, і романом „Про сїмох мудреців" і сучасними оповіданями про ріжні дотепні відповіди, про хитрі каверзи жінок над своїми чоловіками і т. ин. Декамерон починаєть ся чудовим описом чуми в Фльоренції 1348 року, в якої описї Боккачіо наслїдує Тукідіда. І ось під час найбільшого розвою чуми сїм молодих дївчат зустрївши ся в церкві Santa Maria Novella почали міркувати, що робити? По довгій суперечцї вони поклали тїкати з небезпечного міста на чисте повітрє до

якої заміської віллї. Наближають ся три юнаки, які прохають приняти й їх до себе. Дївчата згоджують ся і все товариство, захопивши з собою і челядь, їде геть на село — проводить час на проходах та танцях, іграшках та бесїдах. В часи великої спеки, коли не можна нї гуляти, нї танцювати, порішено кожному оповідати по новелї, а що компанїя прожила на віллї десять днїв (звідси назва Декамерон або десятодневник), то й склало ся сто новель. Ся рямка, або сей плян творять орігінальну рису Боккачія. Друга орігінальна риса італїянського новелїста се те, що в нього новеля кожного окремого дня стає ілюстрацією до якоїсь загальної теми. Напр. у новелях другого дня всї оповідають на тему, як люди по довгих перешкодах та пригодах у справі досягненя своєї мети нарештї досягають таки її; в новелях третього дня розповідаєть ся про людий, що набувають те, що вважали загубленим. Новелї четвертого дня мають своїм сюжетом романтичні авантури з сумним наслїдком і навпаки, в новелях пятого дня описуєть ся любов із пожаданим кінцем; у новелях семого та осьмого дня оповідаєть ся про хитрі шахрайства жінок над чоловіками і навпаки. Виємком з'являють ся новелї першого і десятого днїв, де бесїдники розповідають, що кому подобаєть ся і новелї шестого дня, засновані на дотепних та колючих відповідях, що увільняють чоловіка від небезпеки. Головним сюжетом Декамерона є романтичні авантури, а головною метою нападів—католицьке попівство. Новеля про жида Аврама — найлїпша сатира на папу та кардиналів, а картина неморальности римського попівства, намальована самовидцем Жидом, виявляє в Боккачіо чоловіка нового часу. Дуже цїкава також новеля, що містить у собі оповіданя про вигадливість ченця-проповідника, який замісь украденого у нього

двома штукарями пера архангела Гаврила предкладає темному людови коробку з углєм, на якім був спечений сьв. Лаврентий. Краще всього виглядають у Боккачія новелї з буденного житя; тут він міг виявити вповнї свій реалїзм, свою спостережливість і свою здібність утворювати живі образи. Така напр. новеля про Ізабелю, до якої залицялись два кавалєри і яка з'уміла користати з сих обставин і хитро обманула чоловіка, розповівши, що одного з тих кавалєрів вона сховала в свойому покою від гніву другого, що гнав ся за ним із кинжалом. Хитрощам та викрутням жінок, що обманюють своїх чоловіків, присьвячено чимало новель, позичених Боккачієм із ріжних жерел, переважно з фабльо, але оброблених самостійно, так що кожда новеля є в купі з тим чудовим побутовим малюнком. Але не один злочинний та комічний бік любови зображає Боккачіо; поруч з шахрайками жінками він малює нам ідеал любови і вірности жінок, які кохають лиш один раз, які терплять усе за для кохання і загубивши любого чоловіка або відбирають собі житє, або йдуть у черницї. Така напр. Ґрізельда в десятому дні Декамерона, така одна новеля четвертого дня про Андреоля та Ґабриоту", по силї траґізму не менча від новелї Джіральда Чінтія про кохане Ромео та Юлїї. Але взагалї в сфері опису висших почувань Боккачіо менче талановитий, нїж у иньших сферах, часто стає риторичним та наслїдує чужі взірцї, і се цїлком зрозуміло; такому скептикови, яким був Боккачіо, узброєному до того острим почутєм комічного, було незручно малювати ідеальні характери і висші почутя; від того постатї ідеальні виходять у нього блїдими в порівнаню з постатями позиченими з дїйсного житя, яке він знав наскрізь. Декамерон Боккачїя, се дїйсний відбиток житя італїянських міст в епоху початків

Відродженя, коли середньовіковий аскетичний ідеал стратив кредит і почалась регабілїтація тїла. Під рукою дотепного спостерігача се житє перетворювалось у веселу комедію, в якій найлихійші ролї випадають на долю попівства. Протилежність між тим, що воно проповідувало і як само поводилось, давала значний матеріял для сатири. Але сатира Боккачія мала не багато спільного з обуренєм Данта. Він не стільки обурюєть ся попівством за те, що воно своїм поводженєм компромітує високість церкви, скілько за те, що воно лицемірить і визискує людські забобони і завше зуміє загарбати в свої руки кращі шматки.

Капітальну працю про Боккачія дав росийський учений А. Н. Веселовський: Боккачьо, его среда и сверстники, С. Петербургъ 1896—97, 2 томи. Спеціяльно про Декамерон і його лїтературні жерела є добра праця M. Landau, Die Quellen des Decameron, друге виданє Leipzig 1894. Пор. надто цитовану працю Донльопа та Келерові Kleine Schriften. — І. Ф.

VI. Кентерберійські оповіданя Чосера.

Вплив Декамерона був надзвичайний: не буде прибільшеня, коли скажемо, що його відбиток лежить на всьому художньому розвою новелї в Европі. Але раніш усього він виявив ся у сучасника Боккачія, анґлїйського поета XIV віку Чосера, якого звичайно називають ранньою зіркою анґлїйської лїтератури, бо йому першому пощастило підняти анґлїйську мову на недосяжну раніш високість і тим покласти початок анґлїйській народній лїтературі. Залишаючи на боцї початкові твори Чосера, в яких він виявляєть

ся більш або менче талановитим наслїдувачем французських труверів, я зупинюсь на найкращому творі кращого періоду його поетичної дїяльности, на його Кентерберийських оповіданях.

Плян Кентерберийських оповідань був позичений Чосером у Декамерона. Як у Декамеронї кождий із бесїдників по черзї в продовж десятьох днів розповідає по новелї, так само і у Чосера богомольцї, що йдуть на прощу до гробу сьв. Томи Бекета у Кентербері, згожують ся, щоб веселїш подорожувати, розповідати кожен по два оповіданя, і чиє оповідане визнане буде кращим, того всї повернувшись до Льондону угостять вечерею. Чосер не встиг виконати навіть половини свого пляну. Він написав тільки прольоґ і подорож до Кентербері; шлях назад і вечеря залишились ненаписаними. У прольозї Чосер дає те, чого бракує Боккачієви — цїлу серію майстерно намальованих портретів богомольцїв. Перед нами встає вся середньовікова Анґлїя: тут знаходимо представників усїх верств і усїх кляс суспільности. Тут і хоробрий рицарь, і присадкуватий йомен (дрібний шляхтич) зі своїм традицийним луком, і лїкар, і суддя, і цокотуха-купчиха, і пройдоха мірошник; перед нами проходять також представники попівської верстви: штукарь-чернець, чемний з дамами і надзвичайно поблажливий на сповіди, кокетлива ігуменя, торговець індульґенціями та симпатичний сїльський піп, що присьвятив ціле житє своїй парафії. Не вважаючи на те, що всї сї постатї намальовані мов живі, надто пощастило Чосерови в малюваню портретів ченцїв, може через те, що вони були найбільш здатні викликати його кепкуванє. Але дотеп та іронїя у Чосера зникають, коли йому трапляєть ся малювати тип бідного сїльського попа. В образї сього попа, що являєть ся таким контрастом у порівнаню з веселими, блискучими обличями розтовстїлих ченцїв, Чосер

намалював свій ідеал „доброго пастиря“, під яким не відмовив ся-б підписати ся сам Віклеф.

Реальности портретів Чосерових дуже допомагає численність незначних подробиць що до убраня, поводженя та тла, на якому виявляють ся події героїв. Його майстерний портрет лїкаря дає нам повне зрозуміне про той період медицини, коли вона змішувала ся з натуральною маґією та астрольоґією, коли характер та розвій хороби пізнавав ся по гороскопі хорого.

Так само і кожна риса в його портреті торговця індульґенціями, що везе з собою цїлий мішок сьвіженьких, тільки що спечених у Римі індульґенцій, се історичний документ, що кидає багацько сьвітла на ті темні часи, коли сї пройдисьвіти мандрували по Европі, шахруючи публику своїми оповіданями і своїми лже-релїквіями. Останнїй портрет, се потртрет жвавого та веселого шинкаря, якого богомольцї обирають своїм ватажком і який вигадує, щоб кождий з богомольців говорив по два оповіданя в дорозї з Льондону до Кентербері і по два по дорозї назад. Число всїх богомольцїв виносить 32, то й усїх оповідань мусїло було бути 128. Але Чосер не довів своїх богомольців навіть до Кентербері і з них тілько половина розповіла по однїй новелї, так що ми маємо лише 16 новель. Кожде оповідане має перед собою прольоґ, в якім описуеть ся стиль оповідача, містять ся уваги слухачів із приводу вислуханого оповіданя, а іноді сам оповідач робить щиру характеристику своєї власної особи. Більшість оповідань богомольців позичено з французьких фабльо та з італійських жерел. Академік Веселовський називає Кентерберийські оповіданя фабльо, які пройшли італїянську школу. Так напр. оповідане рицаря про Палемона та Арсита перероблено з Тезеіди Боккачія; жалібне оповідане клерка про Ґрізельду позичене з Декамерона; оповідане

ігумені з „Романа про Лиса“, а оповіданє ченця не що иньше, як переказ знаменитого епізоду „Божественної Комедії“ про ґрафа Уґоліно. Вже в самому пляні Кентерберийських оповідань виявив ся незвичайний художвий інстинкт анґлійського поета. Взявши за канву для свого твору подорож до Кентербері, автор від разу переніс нас у самий осередок середньовікового житя в Анґлії, від разу дав можливість вивести чимало найріжнійших типів і осьвітити їх із ріжних боків. Але кентерберийські оповіданя складають ся не тілько з опису богомольців, але також і з опису подорожі. Подорож відограє тут ролю ледви чи не більш поважну, ніж самий акт благочестя, бо ніде люди не виявляють так скоро особистих рис своєї вдачі, як у подорожи, коли їм відібрано звичайну обстанову, що завжди причиняєть ся до обмеженя вдачі чоловіка. Ось через що цокотуха-крамариха з Бата така отверта з незнайомими їй людьми, ось через що хитрий торговець індульґенціями не вважає потрібним маскувати ся і не лякаєть ся познайомити публику з тими заходами, дякуючи яким він видурює у простаків гроші. Далї сама фабула збудована дуже розумно і запевне мала би й свою внутрішню цїлість, колиб Чосеру пощастило закінчити її. Висшість сього способу в порівнаню до Декамерона, де вся компанїя сидить на одному місцї, видко з того, що у Боккачія нема характеристики оповідачів, тодї як Чосер присьвячує сїй характеристицї з разу свій прольоґ, а далї перед кождим оповіданєм подає теж прольоґ, у якім оповідач уважає необхідним познайомити товариство зі своєю особою і своїм поглядом на річи. Як у характеристицї стількох ріжноманїтних вдач і в умілости примусити їх висловити ся вбачаємо незвичайний драматичний талан Чосера, так само і в будові та провадженю оповідань часом жалібних, часом

кумедних, виступає в повній силї його талан оповідача. Те сполученє в однїй особі талану повістярського та драматичного надає без сумнїву перевагу Чосерови над Боккачієм. Історичне значінє Кентерберийських оповідань Чосерових виявляєть ся головним робом у тім, що через них він вивів анґлїйську поезію із стану аллеґорії на простий шлях реальних дослїдів дїйсности. Такими були введені Чосером живі типи сучасної йому Анґлїї, дякуючи сьому вони й мали в житю Анґлїї величезне культурне значінє.

Про Чосера та його твори див. Коршъ-Кирпичниковъ, Всеобщая исторія литературы, т. Ш; Wülker, Geschichte der englischen Litteratur, Leipzig und Wien 1896, ст. 134 і далї. Кращий німецький переклад його важнїйших творів із добрими введенями дав А. Дірінґ. (Adolf v. Dühring, Goffrey Chaucers Werke, Strassburg 1883, три томи). — І. Ф.

VII. Роман про Лиса.

Дотепні Фабльо та різкі пародії на Chansons de Gestes, що дотикають ся тільки деяких болячок февдального суспільства, являють ся натуральним переходом до величезної сатиричної епопеї Roman de Renart, що відбиває в свойому сатиричному зеркалї все середньовікове житє. Що до походженя оповідань про Лиса маємо дві головні теорії, з яких одна належить Полєнови Парісу, а друга Якову Ґріммови. П. Паріс гадає, що жерело француського „Романа про Лиса“ було античне, а власне байки Езопові, що перейшли через школу до Франції та Німеччини. По думці Якова Ґрімма оповіданє „Про Лиса“ спільне всїм народам, розвинулось із початку на німецькому ґрунтї, а звідси було занесене в V в. Франками

до Ґалії. Докази його опирають ся на етимольоґії слів Renard та Isengrim, що дають ся пояснити тілько з німецьких пнїв. Renard або Reinhardt скорочено з Raginhart, a ragin у ґотській мові значить — рада; звідси повстає Rein-hart — муж ради; Seigneur de conseil, як називаєть ся лис в однїй із „галузий" романа. Так само Isengrim означає чоловіка, що ріже залїзо, або взагалї лютого, жорстокого. Гадка Ґрімма в останні часи принята більшістю вчених. Занесені з Нїмеччини до Франції оповіданя про Лиса, були самостійно оброблені і мали дуже широкий розвій. Повний цикль оповідань про Лиса містить у собі 120.000 віршів, із них на долю Франції належить майже 90.000 віршів. Французький роман „Про Лиса" складаєть ся з праці де кількох авторів, що жили в ріжні епохи (від XII до XIV в.). Подібно середньовіковим ґотицьким соборам, що будували ся на громадські гроші в продовж кількох столїть, Roman de Renart зростав поволи, захоплюючи в себе багацько лїтературних сил і був доведений до кінця тільки в другій половинї XIV в.

Всї оповіданя і епізоди з ріжних „галузий" романа можна звести до чотирьох ґруп. Перша ґрупа — старий Лис (Ancien Renart), що належить до кінця XII або до початку XIII в. Про популярність Лиса можна догадувати ся з того, що попівство замісь зображень Божої Матері та сьвятих оздоблювало свої кімнати малюнками про пригоди Лиса. Короноване Лиса (Le Couronnement de Renard та Renard le Nouvel) належать до XIII в., а остання ґрупа під назвою Renard le Contrefait, т. є. перерібка старого романа про Лиса, виникла в XIV віцї.

Головна думка, що вяже безлїч епізодів романа, се боротьба Лиса, яко представника розуму, хитрощів, вигадливости, з вовком Ізенґрімом, представником грубої фізичної сили та жорстокости. Причиною сеї боротьби стає злочинне кохане

Ренара до вовчиці, жінки Ізенґріма. Палаючи пімстою до свого ворога Ізенґрім подає скаргу цареви зьвірів Льву (Noble). Лев збирає увесь свій двір. Тут є і медвідь (Brun), найблизший порадник короля, і шляхетний вельможа Леопард (Frapel), до жінки котрого залицяєть ся Лев, і придворний проповідник Осел і Півень (Chanteclaire), тамбурмажор царського війська, та иньші. Не явив ся лише обвинуваченний, що замкнув ся в своїй фортеці (Malpertuis), сподіваючись, що буря мине його. На раді всі висловлюють ся за Лиса, так що Ізенґрімова справа здаєть ся програною. Але ось являєть ся процесія, що складаєть ся з чотирьох півнів та чотирьох курок, котрі везуть на жалібному возі тіло Курки, що не давно була задушена Ренаром. Обурений тим новим злочином Лиса Лев обіцяє на страх иньшим покарати його. Курку урочисто ховають і незабаром над її могилою починають робити ся чудеса. Згідно з середньовіковими звичаями справа Лиса з Вовком повинна розвязати ся божим судом, тобто поєдинком. Баранови звелено перед поєдинком висповідати ворогів. Вовк виходить на сцену з настовбурченою шерстю, з очима налитими кровою. Лис по раді свого розумного приятеля обголив ся і вимазав усе своє тіло маслом. У бою Лис додержуєть ся тактики Горацiїв у їх бійці з Курацiями; бажаючи знесилити Вовка, він тікає від нього; Вовк ніяк не може схопити його зубами, а коли Вовк падає знесилений на землю, Лис підбіга і починає його гризти. Побіда схиляла ся вже на бік Лиса, коли Ізенґріму пощастило одного разу схопити Лиса за лапу. Лис падає зомлілий від болю; його признано побідженим, а що сам Бог очевидячки проти нього, то його засуджено повісити. Смертельний вирок над Лисом запевне був би виконаний, як би на сьвіті не було ченців. Вони випрохують у царя помилуванє, аби Лис пішов у ченці і замолив свої

гріхи. Лис згоджуєть ся, вдягає чернечу рясу, в день дивує ченців своєю покірністю та набожністю, а в ночи краде кури. Злапаного на шкоді його відлучають від церкви і виганяють із манастиря. Ренар повертає до свого замку і знов починає свої свавільства, від яких приходить ся солоно його сусїдам; вони скаржуть ся Львови, який зі своїми вазалами облягає замок Лиса, але знесилений довгою облогою замирюєть ся з Ренаром, усе прощає йому і навіть приймає його до себе на службу. Незабаром Ренар стає царевим фаворитом і одержує нагороди. Иньший жив би та жив у шанобі та богацтві, але не така вдача Лиса. Він не може прожити й одного дня, аби не викинути якоїсь штуки. Так напр. одного разу він прикинув ся мертвим. З сього приводу весь двір зодяг ся в жалобу; Ослови наказано виголосити промову небіжчикови; ся промова — взірцева пародія на подібні промови того часу. Осел вихвалює сьвяте житє померлого, порівнює його вчинки з учинками апостолів, згадує також залицяне його до королевої і прохає Льва вибачити йому. Нарештї, коли небіжчика вже збирають ся спустити в яму, Ренар відживає і дусить півня, що наблизив ся до нього з кадилом. Замордованого півня зачисляють у ряди мучеників; на його могилї роблять ся чудеса. Ренар в одязї богомольця приходить до царя з покорою і обіцяє спокутувати свої гріхи подорожю у сьвяту землю. Цар дає на се згоду. Опинившись за ворітьми Лис скидає з себе одежу богомольця, реготеть ся і дусить Заяця, що зустрів ся на шляху. Сим кінчить ся перша частина романа про Лиса відома під назвою Ancien Renard. В коронованю Лиса (Couronnement de Renard) розповідаєть ся, як Лис досяг престола. Замисливши сю ґрандіозну штуку, Лис перед тим іде до манастиря і навчає ченців своїх лисячих хитрощів (renardie). Дізнавшись про те, що Лев хорий, Лис приходить до нього в одязї

ченця-сповідальника; він прохає царя думати не тілько про свою душу, але і про долю царства, доказуючи, що престол мусить дістати ся не найсильнійшому, як то робило ся ранїйше, а найхитрійшому, бо тепер настав такий час, що тілько й можна жити хитрощами. Здивований розумними речами Лиса Лев заповідає свій престол йому. Досягнувши престола, Ренар гадає перш усього про те, щоб здобути народню любов; він відмовляєть ся від подарунків, які йому приносять, хоч рівночасно наказує жінцї брати їх у заднї двері. Щоб здобути славу благочестивого ченця, Ренар устроює похід у сьвяту землю; повернувшись звідти він править мудро, общипує своїх підданих поволи, так що всї лишають ся задоволені. Сам папа закликає його до Риму і вчить ся у нього великої науки, житєвої мудрости (la renardie). Що до внутрішнього змісту, ся галузь романа значно відріжняєть ся від першої; в нїй менче простоти, але більше нахилу до сатири та моралїзації. Ще більше відхиленя від початкового типу зустрічаємо в третїй галузи, що має назву Renard le Nouvel. Тут являєть ся на сцену новий модний] елемент—алеґорія, що сьвідчить про те, що часи безпосередної творчости минули, що місце її заняла штучність та тенденційність. Тут оповіданє про пригоди Лиса відограє другорядну ролю; фантазія авторова до того вичерпана, що він нездатен вигадати нїякої нової штуки Ренара і оброблює старі мотиви. Оповіданє часто перериваєть ся довгими міркуванями, в яких автор намагаєть ся виявити свою вченість. У сїй частинї Ренар репрезентує собою втіленє зла, що панує в сьвітї. Він захищаєть ся від Льва не в замку, а в алеґоричнім кораблї, що наповнений гріхами та пороками. Проти сього корабля Лев спроваджує ковчег, на якім замісь вояків займають місце ріжні чесноти. Під час перемиря Лев відвідує корабель Ренара; сей корабель зда-

еть ся йому таким зручним, що він лишаєть ся на ньому на завше. Від тодї Ренар панує над сьвітом. Ченцї роблять його великим містром своїх орденів, але Ренар бере під свою опіку тілько Йоанїтів та Тамплїєрів. Ся подробиця сьвідчить, що третя галузь написана за часів Пилипа Вродливого, що вів боротьбу з Тамплїєрами.

Треба сказати ще про останню форму, яку приняли оповіданя про Лиса в XIV в., себто про „Ренара переробленого“ Renard le Contrefait. Ся перерібка найбільша і містить у собі майже 50.000 віршів. Вона визначаєть ся штучністю, помітною ще в Renard le Nouvel, але тон її ще більш похмурний. Автор її дотикає ся таких річий, яких не важили ся торкатись його попередники. Тут між иньшими розповідаєть ся про те, як Ренар висьвятив Вовка на попа і як той справував службу. В цїлости „Роман про Лиса“, се дуже остра сатира на весь середньовіковий лад житя: королївська власть, рицарство, подорожі до сьв. міст, божі суди, чернецькі ордени, нарештї сам папа, все те виводить ся на посьміх; над усім яим панують хитрощі, репрезентантом яких являєть ся Лис. Роман про Лиса знаменує собою наближене кінця февдального устрою з його звичаями та інстітуціями і настанє нового часу, епохи буржуазії, коли хитрощі та викрутність будуть панувати над сьвітом, коли спільними зусилями королївскої власти з одного боку, а буржуазії з другого буде нанесено февдалїзмови удар, від якого він нїколи не очуняє.

З великої лїтератури про Роман про Лиса наведу що важнійше: J. Grimm, Reinhart Fuchs, Berlin 1834; Rothe, Les Romans du Renard, examinés, analysés et comparés, Paris 1845; Paulin Paris, Les aventures de maître Renart et d' Ysengrin son compére, suivies de nouvelles recherches sur le Roman de Renard, Paris 1861; Gaston Paris, Le Roman de Renard, Paris 1895. Для виданя тексту старих поем най-

більше зробив Ернст Мартен, див. Ernest Martin, Le Roman de Renart, 3 томи, Strasburg-Paris 1882—1887. Пор. також И. Колмачевскій, Животный эпосъ въ Европѣ и въ Россіи, Харьковъ 1876; Leopold Sudre, Les fables et le Roman du Renard у другім томі Жільвілевої історії французької лїтератури, відповідний уступ у третім томі Всеобщей ист. лит. Корша-Кірпічнїкова та передмову до третього виданя моєї перерібки „Лиса Микити“. — І. Ф.

VIII. Роман про Рожу.

Поруч із романом про Лиса користував ся в середнї віки великою популярністю алєґоричний Роман про Рожу (Roman de la Rose). Вже в кінцї XII в. і початку XIII в. алєґорія починає втискати ся в лїтературу. Причину сього треба бачити у впливі науки, головнож схолястичної фільософії на лїтературу. Безконечні суперечки схолястики про абстрактні розуміня неодмінно повинні були знайти собі місце в лїтературі, особливо від того часу, як жерело безпосередньої творчости було вичерпане і місце народнїх співцїв заступили осьвічені поети, що виховувались в університетах. Звикнувши обертати ся в школї до абстрактних понять та алєґорій вони перенесли сю звичку і в сферу художної дїяльности. До тогож алєґорія була дуже зручним засобом задля виявленя прав індівидуальности поетів, що дякуючи їй могли проводити свої ідеї в житє. Таким робом поясняєть ся походжене алєґоричних творів труверів, відомих під назвою суперечок (Debats або Disputaisons). Се поетичні діяльоґи, дякуючи яким вияснялo ся те чи иньше питанє. (Напр. — суперечка між церквою і синаґоґою). До них також належать Moralité, де

дієвими особами являють ся не люди, а алеґоричні фіґури: Добро, Зло, Віра, Богацтво та ин. Нарешті в XIII в. на ґрунті алеґорії склав ся видатний твір — Роман про Рожу (Roman de la Rose), котрий незабаром зробив великий вплив на всї европейські літератури. Роман про Рожу дїлить ся на дві нерівні частини: перша складаєть ся з 4.000 вірш, друга з 13.000. Перша любовного змісту і пригадує собою Овідієву Ars amandi. Автором її був Гільом де Льоріс, що помер у половині XIII віку. За виємком декотрих дотепних нападів проти ченців, ніякого опозицийного духу в тій части нема, але в продовженю сього романа, що було написане Жаном де Меном, тема радикально міняєть ся; іділля змішана з містицизмом і алеґорія перетворюють ся в арсенал горючого опозицийного матеріялу, в гаківниці, що нищать увесь середньовіковий лад житя. Що за причина сеї появи? Відповідь зрозуміла: між писанями обох авторів проминуло 50 років, у котрих неґативне відношенє до середньовікового ладу значно збільшилось.

Роман про Рожу починаєть ся, як звичайно в середньовікових поемах сном, у якому пробував автор по наказу Бога кохання. Авторови приснилось, що весною, коли все цвите, зеленїє та прагне кохання, насолоди, він був перенесений до брами чарівного саду. Се був сад кохання і насолоди. Він огороджений високим муром, на якім золотом та блакитю зображені фіґури негарних пристрастий, заздрости: ненависти, лицемірства, скупости, опріч того зображено пригоди, що пригнїчують людськість, старість, бідність і т. ин. Повний жадоби кохання та насолоди поет стукає до брами, йому відчиняє вродлива дівчина при брамі — Розпуста (Dame Oiseuse). Він входить у садок і захоплюєть ся чудовими деревами та квітками, яких ранїш не бачив. Розпуста

передає його иньшій дамі, що зве ся Bel Accucil (Щире Витанє). В супроводі сеї алєґоричної особи автор гуляє по саду. У центрі саду стоїть прозорий палац, що виблискує всіма колїрами веселки. Тут пробуває господар саду, вродливий рицар Гаразд (Deduit). Легкі, прозорі істоти лїтають по саду в веселому таночку. Між ними Кохане, в блискучому супроводі якого знаходять ся Молодість, Урода, Богацтво і т. ин. Похожаючи по чудовому саду, поет посеред безлїчи квіток помічає роскішну рожу, що звертає на себе його особливу увагу. Як тільки Кохане помітило, що він задивив ся на рожу, воно в той же мент влучає його з свого сагайдака пятьма стрілами, що впивають ся глибоко в його серце. Бачучи, що кров тече з рани, Кохане домагаєть ся, щоб поет визнав себе його вазалом і віддав йому своє палаюче серце. Поет виконує се бажанє, а Кохане дає йому поради в любовних справах і наказує деяким вродливим дамам зі свого супроводу товаришувати з поетом. Опянїлий від коханя поет виконує жваві рухи і хоче зірвати Рожу, але в сей мент приставлені дами покидають його, а замісь них навколо поета появляють ся Небезпека, Пересуд, Сором і т. ин. і спільними силами проганяють його. Але тут до помочи йому стає Венера; дякуючи її просьбі Рожа згоджуєть ся, щоб поет поцїлував її. Та ледви він се зробив, як Пересуд, Сором, Небезпека знову накинулись на нього, зовсїм проганяють геть із саду і замикають за ним браму. Вигнаний за браму юнак скаржить ся на свою долю. Сим і кінчить ся перша частина поеми, що належить до Ґільома де Льоріса. По думцї видавця „Романа про Рожу“ Полєна Парі, твір сей, се фізіольоґія пристрасти коханя. Рожа, се коханка, а алєґоричні фіґури — все те, що допомагає і стає на перешкоді коханю. Такий сюжет

звичайно не давав місця для сатири; захопленому поетови, натхненому мріями не приходило на думку бути суворим напасником на хиби свого часу; виключаючи незначні, та химерні напади проти ченців ніякого опозицийного духу в нїй не помічаєть ся. Зовсїм иньшого характеру набирає той сам сюжет у Жана де Мена (de Meung), автора другої частини „Романа про Рожу“. З історії відомо, що на кінцї XIII в. в часї царюваня Пилипа IV Вродливого почалась рішуча боротьба між церквою і сьвітською владою, при тім суспільство стояло на боцї сьвітської власти. У XIV в. непопулярність попівства, що богатїло при загальній бідности, зростає. На папському престолї по черзї являють ся люди, здатні тільки шкодити в очах суспільства авторітетови папської влади; такий напр. був Климент V, що явно продавав попівські посади, Бенедикт XII, гіркий пяниця та ин. У боротьбі Пилипа Вродливого з церквою, лїтература, що відбивала в собі напрямок суспільної думки, рішучо стає на бік короля. В сї часи появляєть ся алєґоричний роман Le Faurel, остра сатира на папство та орден Тамплієрів. На сьому ґрунтї загального незадоволеня зросла друга частина Романа про Рожу, що належить перу Жана де Мена. Вона починаєть ся з тої хвилї, на якій зупинила ся перша частина. До вигнаного із саду насолоди юнака приходить Дама Розуму (Dame Raison). Опріч того автор виводить дві нові дїєві особи Природу (La Nature) і Лицемірство (Faux Semblant), устами яких він виголошує свої найтайнїйші переконаня. Тут фабула каханя залишаєть ся на задї; цїкавість каханя заступають иньші, більш серіозні інтереси. Автор виступає як запеклий ворог не лише попівства, але й февдального устрою. В купі з буржуазією він у боротьбі Пилипа з папством та чернецькими орденами рішучо стає на бік короля

і навіть іде далї. Він робить острі напади не лише на відносини суспільних кляс середнїх віків, але й на саму королївську власть. На ченців він нападає, виводючи тип лицеміра (Faux Semblant), чоловіка, який здаєть ся не тим, чим він є. Він задягає на себе ріжні убраня, являєть ся то рицарем, то клерком, то ченцем, і кожен раз він не те, чим здаєть ся. Він богатий, хоч має вигляд жебрака, гульвіса і пяниця, хоч має вигляд чоловіка тихого та тверезого. Він подає юнакови свої поради. З початку юнак відвертаєть ся від нього, але згодом дає себе переконати. Взагалї сей тип лицеміра ледви чи не найкращий у поемі, і критика не безпідставно вбачає в нїм первообраз Молєрового Тартюфа. Напади Жана де Мена на ченців не обмежують ся докорами за їх розпусне житє; він насьміхаєть ся над ними за те, що вони роблять із папи якогось то віце-Бога (Vice Dieu). Нападаючи на таких дужих ворогів, автор зазначує, що він і не гадає нападати на саму релїґію, а нападає лише на її лицемірних слуг і обстоює самостійність французької церкви. Нарештї він заявляє, що віддає себе під охорону нової моральної сили—науки і прохає, аби його злочин судив париський унїверситет. Зруйнувавши один середньовіковий кумир, автор переходить до другого і дотепно бере на глум услугуванє жінкам, що мало місце в середнї віки. Коханє він визнає хоробою думки (Maladie de pensée). Бажаючи вилїчити закоханого від сеї хороби Dame Raison розповідає йому багацько пригод про коханє із клясичної старовини і намагаєть ся переконати його, що коханє нікого не доводить до добра. Після Dame Raison появляєть ся Природа, яка ще більше нападає на жінок. Перед читачем проходить ряд знаменитих жінок стародавнїх часів і всї вони, як би в один голос, кажуть: „Се вірте нам! Ми не те, чим здаємось“. Далї ав-

тор нападає на третю особливість середньовікового сьвітогляду, на середньовіковий культ королївської власти. Він сьмієть ся над тими, які покликаючись на сьв. письмо надають королївській власти висше походжене і тут же подає відомости про справдїшнє жерело цієї інституції, про те, як люди ворогуючи один із одним по неволї повинні були підлягти найсильнїйшому, який з початку захистив їх від ворогів, а потім покорив собі. Він докладно доказує, що король не тілько не має жадних прав над своїми підданими, але й сам без них нїчого не значить. Королївська власть, десятина на церкву, податки державні, все те підпадає дотепній критиції середньовікового Мефістофеля, якого Жан де Мен назвав Природою. Сїй Природї й її товаришу Ґенїєви, автор надає свої позитивні погляди на головні питаня людського житя. Так про релїґію Ґенїй каже, що сущність її в чесному трудовому житю. В протилежність рицарському поглядови на жінку Ґенїй викладає свою теорію коханя, в якому він бачить один фізіольоґічний процес, необхідний для підтриманя чоловічого роду. Він доходить у свойому радикалїзмі до того, що запевняє, що єдиний спосіб, аби вийти з того кепського стану, в якому опинило ся сучасне йому суспільство, то рівний подїл богацтв між людьми, т. є. пропаґує в XIV в. щось подібне до комунїзму. Таким робом опираючись на так зв. натуральне право людської природи, автор при кінцї XIV в. робить такі самі висновки, які зробив у XVIII в. Руссо. Обидва вони виходять у своїх абстрактних будівлях від Loi de la Nature і гадають, що на сїй підвалинї можна збудувати нову суспільну будівлю, в якій людськість досягне можливого на землї щастя.

Найважнїйші працї про Роман про Рожу писані по французьки, бо сей твір окрім Анґлії, де його пробував пе-

peробити Чосер, не здобув собі такої популярности, як прим. Роман про Лиса. Див. про нього Histoire litteraire de la France, т. XXIII, ст. 1—61 та т. XXVIII, ст. 391—439; E. Langlois, Origines et sources du Roman de la Rose, Paris 1890 та йогож статю Le Roman de la Rose у другім томі Жільвілевої Історії французької літератури, ст. 105—161. Добрий реферат подав також Кірпічніков у третім томі Всеобщей ист. литературы. Найліпше видане тексту з перекладу на сучасну французьку мову вистачив Пер Марто (Le Roman de la Rose, ed. accompagnée, d'une traduction en vers, publiée par Pierre Marteau. Orleans 1878—1880, 5 томів — І. Ф.

IX. Данте, його житє і твори.

Історія середньовікової літератури замикаєть ся „Божественною комедією Данта“, що являє собою синтез усього середньовікового розвою. Середньовікова література не має другого твору, в якім відбилось би так повно та яскраво все внутрішнє житє середньовікої людськости. Великі епічні поеми, як напр. Беовульф, Нібелюнґи або Пісня про Роланда, були появи місцеві, тісно звязані з певним історичним моментом, так що по ним годї робити які будь висновки про сьвітогляд середнїх віків. Лише Данте в свойому великому творі дав зразки не тільки полїтичного та релїґійного житя свого народу, але в нїм відбили ся почутя, знане фільософії середньовікового католицтва. „Душа середнїх віків, як влучно висловивсь Карляйль, живе в купі з його душею в його безсмертній поемі“.

Данте Аліґері народив ся в Фльоренції 1265 р. Про дитинячий його вік нїчого не знаємо певного, крім того, що 1274 р. він, малим хлопцем,

якому було тілько десять років, зустрів на маєвому сьвяті дочку свого сусїди Беатриче, дївчинку чудової вроди, яка зробила велике вражінє на його надто вразливу вдачу. Зустрівши ся з нею девять років пізнїйше, він палко закохуєть ся в неї і від тодї вона стає владницею його думок і жерелом його поетичного вітхненя. В 1290 р. Беатріче помирає, Данте одружуєть ся з иньшою і немов забуває про неї, але се тілько здаєть ся. Ідеальне почутє Данта до Беатріче не затуманилось наслїдком його шлюбу і не згубило сили з її смертю. Історію свого почутя він змалював у низцї сонетів, яким дав назву Нове житє (Vita nuova), бажаючи сим показати, що воно почалось для нього від того моменту, коли зустрів ся з Беатрічею. Дорослим Данте брав участь у боротьбі партій свого рідного міста, в якій відбилась боротьба Ґвельфів та Ґібелїнів. По свойому походженю Данте належав до партії Ґвельфів, навіть воював за неї проти Ґібелїнів, але познайомившись зі справами, побачив, що папство дбало про власні інтереси і зовсїм не піклуєть ся нї про Італїю, нї про Фльоренцію, і тодї він перейшов на бік партії імператора, зробив ся Ґібелїном, але Ґібелїном ідейним, який мав право сказати, що він сам складає власну партію. Вигнаний з Фльоренції переможними Ґвельфами (1302 р.) Данте по безуспішних зусилях вернути ся до Фльоренції узяв подорожний ціпок і пішов блукати по Італії. В дорозї йому траплялось із власного досьвіду дізнати ся, який то гіркий чужий хлїб і як важко оббивати чужі пороги. (Рай, Пісня XVII). В часи побуту Данта в Парижі до нього дійшла звістка, що обібраний новий ґерманський імператор Генрих VII вибираєть ся походом до Італії. Бачучи в особі імператора полїтичного визволителя Італії і відновителя загального миру, Данте мерщій пішов до Італії (кінець

1310 або початок 1311 р.) і видав отверте письмо до всїх народів та управителїв краю, в якім переконував їх прийняти з розпростертими обіймами того, хто зробить щасливою Італїю о стілько, що її буде завидувати весь сьвіт. Але імператор, якого Данте переконував зруйнувати Фльоренцію, знищити сю шкідливу гидру бунтів та нещастя, швидко помер і в купі з ним померли і всї надії Данта на відроджене Італїї та свій поворот до Фльоренциї. Він знову пішов мандрувати; живучи при дворах незначних італїйських володарів, він докінчив свою давно почату поему і помер 1326 р. в Равеннї при дворі князя Ґвідона де Полента. Крім збірника сонетів (Vita nuova) Данте залишив два латинські трактати: про монархію (De Monarchia), де докладно висловив свої полїтичні ідеали, і про народню мову (De vulgari eloquio), де дотикаєть ся питаня про народню італїянську мову, захищає її супроти латинської і закликає всїх письменників писати рідним говором, аби бути зрозумілими народови. Сею думкою пронятий і його трактат Convito або Convivio (Бенкет), написаний по італїйськи. Лїтературне значінє його в тім, що се перша памятка наукової прози на італїйській мові. До Данта нїхто не вважав можливим викладати по італїйськи абстрактні ідеї та фільософічні дослїди.

Перші питаня, які треба вияснити собі при студійованю Бежественної Комедії, такі: 1) питанє про жерела Божественної комедії, що надали їй форму; 2) питанє про її назву та час появи її частин і 3) питанє про її головну тенденцію.

Ідея, намалювати перед людьми в яскравих образах картину загробного житя, не була винаходом Данта. Загробні візії були одною з найлюбійших тем не тільки середньовікової лїтератури, але й середньовікової штуки, малярства та скульптури. Намаганє — піднята завісу,

що закривала від нас будуще житє, було завше у чоловіка. Зі старих часів лишило ся не мало оповідань про мандрівки людий до пекла; ще Гомер в Одисеї, а за ним Верґілїй в Енеїдї описують те, що бачили їх герої у підземнім царстві. Коли запанувало христіянство, число оповідань про будущий вік дивовижно збільшуєть ся. Дуже важною прикметою христіянства, що причинила ся до його швидкого розповсюдженя, було те, що воно зміцнило підкопану перед тим віру в безсмертє та будуще житє[1]). До найстарших творів того рода належать візії пророка Ісаї, апостола Павла, сьв. Карпа, що жив у першому віцї по Р. Хр., сьв. Перпетуї, де вперше миготить уже ідея чистилища. До XII з. належить візія рицаря Тундаля, якою скористував ся Данте. В візії сьв. Альберика, що належить до XII в., бачимо вже зложений цикль загробних візій в образї трильоґії (пекло, чистилище та рай). Що Данте користував ся ним, се не підлягає нїякому сумнїводи. В візії Альберика одні грішники мучать ся в ледї, другі в крівавій річцї; перша з сих кар призначена у Данта розпусникам, а друга вбивцям та насильникам.

Про час появи Божественної Комедії не можна сказати нїчого певного. Почавши її ще у Фльоренції Данте продовжував її в часи вигнаня. Що до чистилища, то воно було скінчене в 1319 р.; се знаємо з того, що Данте в листї до одного сучасного поета згадує про Пекло та Чистилище, як про твори вже викінчені. Що до Раю всї згоджують ся, що він написаний в останнї роки житя поетового, коли він гостив у Веронї

[1]) До якої міри ся віра була підкопана, сьвідчить найлїпше те, що один із володарів Єгипту, Птолемей, видав був декрет, яким засуджує на тяжку кару кождого, хто повторяв би прилюдно „дитинячі та абсурдні запевненя про безсмертє душі“. І. Ф

у Кан-Ґранде деля Скаля і в Равенні у Ґвідона де Полента. Із Равенни він послав ґрафу Кан-Ґранде свою поему з присьвятою, з якої видко, що з назвою „Комедія“ Данте не звязував значіня драматичної форми. Під комедією він розумів усякий твір, що щасливо розвязував ся, хоча би починав ся страховищами, і при тім був викладаний звичайним, народнїм складом. З листа Данте до Кан-Ґранде видко, який погляд мав поет на свій твір, який надавав йому змисл. Данте каже, що в його творі багато змислів (polysensuum); змисл дословний (litteralis) і змисл алеґоричний або моральний. Браний у дословному змислї він є опис стану душ по смерти; браний у змислї алеґоричному він є зображенє чоловіка взагалї, що одержує нагороду або кару згідно з учинками своєї свобідної волї. „Мета мого твору, — каже далї Данте, — підняти людий по над земне житє та пригоди та наблизити їх до стану блаженства (ad statum felicitatis)“. В чім же виявляєть ся те щастє, до осягненя якого Данте направляє людськість своєю поемою? Відповідь на сей запит дає трактат Данта De Monarchia. Тут Данте доказує, що чоловік по своїй фізичний вдачі стоїть на межі двох сьвітів часового і непостійного сьвіта і вічного. Згідно з подвійністю природи чоловіка і щастє, якого він може досягнути, також подвійне: щастє в сьому житю і блаженство в будущому житю. Для осягненя сього подвійного щастя треба чоловікови подвійного напучуваня; напучуваня монархічної влади, що кермує ним на підставі розуму та справедливости, і напучуваня церкви, що веде до вічного блаженства. Ся гармонїя влад, сей сьвітовий лад, що забезпечує чоловікови щастє на землї і блаженство в небі, був нарушений в часи Данта. З одного боку сьвітова монархія обернула ся в привид і стратила всяке значінє, з другого боку папство зрадило

свое високе призначенє, увязало ся в полїтику, заняло ся еґоїстичними часовими інтересами. Таке загальне тло Божественної Комедії. Крім того в нїй є ще елємент особистий: в імя своїх власних полїтичних ідеалів Данте покликує на суд і усю людськість; субєктивний настрій Данта почуваєть ся в його поетичних описах природи, в згадках свого коханя до Беатріче, в зневірі до власних сил і т. ин. Таким робом загальне і особисте, наука, полїтика, релїґія та коханє, все в нїй злило ся до купи в одну художню цїлість.

З'ясувавши головну тенденцію Божественної Комедії, переходжу до розгляду двох питань, що тїсно звязані з нею — будови загробного сьвіта, та подїлу кар і нагород. Божественна Комедія, се трільоґія, що складаєть ся з Пекла, Чистилища та Раю. Слїдом за Птолємеєм Данте містить пекло в глибинах землї; се перевернений стіжок або величезна яма, що потроху звужуєть ся до осередка землї. Вона складаєть ся з передсїнка та девяти кругів. Чим низше і чим вузший круг, тим страшнїйші кари грішників. Пройшовши центр землї, Данте і його поводир Верґілїй виходять на другий бік земної кулї, де здіймаєть ся осяяна сонцем гора чистилища. Чистилище крім передсїнка складаєть ся з сїмох кругів, які звужують ся в міру виходу, так само, як круги в пеклї в міру заходу. Воно кінчить ся земним раєм, звідки Данте в супроводї Беатріче підіймаєть ся до неба. Слїдом за Птолємеєм Данте подїляє своє небо на девять небесних сфер. Перша по черзї, се небо місяця, далї йде небо Меркурієве, небо Венери, небо Марсове і т. д. Перелїтаючи з планети на планету, Данте о стілько зміцнив свій зір, що мав змогу дивити ся на божий престол. Що до подїлу кар та нагород у будущому житю, то Данте в сїй справі не завжди кермував ся наказами церкви та канонїчного права. Напр. навпа-

ки вченю церкви та канонїчного права, які вважали єресь тяжшим гріхом нїж убійство, Данте карає убійцїв та зрадників дужче, нїж еретиків. Особливо жорстоко карає він борцїв римської свободи Брута та Касія, уміщаючи їх на днї пекла в пащецї Люцифера, не стілько за убійство Юлїя Цезаря, скілько за зраду проти прінціпу монархії, в осущеню якого Данте бачив єдину поруку людського добробуту. Надто остро покарав він також і пап Миколу III, Боніфація VIII та Климента V, що зрадили свойому високому призначеню бути моральними керманичами людськости і своїм житєм та продажю церковних посад причинили ся до потоптаня прінціпів королївської влади. Додержуючи ґрадації в карах, Данте додержував також ґрадації і в нагородах і розмістив у раю праведників та сьвятих у міру їх сьвятости все близше та близше до божого престола.

Нарештї треба сказати декілька слів про художню вартість Божественної Комедії та про її поетичний стиль. Звичайно поему Данта прилїчують до так зв. епічних поем, але коли порівняти її з Іліядою, Нїбелюнґами та Піснею про Роляндa, то переконаємо ся, що між ними дуже мало спільного. Народнї епопеї, що виникли в ті епохи, коли особа була ще дуже нерозвинена і не могла таким робом виявити в поезії свої ідеали, визначають ся браком повної індівідуальности, що складає їхню оріґінальну красу. Більш спільного має Божественна Комедія з Верґілієвою Енеідою, але хоч особа поета й визначаєть ся в тій поемі, та визначаєть ся мов би ненароком, бо взірцем Верґілієви все таки був Гомер, тодї як пануючою рисою Божественної Комедії є її субєктивність. От через що праві ті критики, які запевняють, що Божественна Комедія не епічна поема, яку можна міряти міркою епічної поезії,

але особливий окремий твір, що вимагає своєї власної теориї. Перше, що кидаєть ся в очи при читаню Божественної Комедиї, се серіозна продуманість пляну та безумовне виконанє його до найменчих дрібниць. Зовнїшна форма поеми—трільоґія; кожда з частин трільоґії складаєть ся з 33 пісень, що містять у собі кожда майже 144 віршів. Наслїдком такої поважної продуманости та обміркованости являєть ся короткість, певність та плястичність вислову, що творить виємкову рису Дантового поетичного стилю. Поет дуже скупий на слова і завше вибирає з них найміцнїйші та найпевнїйші. Звідси лаконїзм, або краще мовити, ляпідарність його стилю, що пригадує собою мову надгробних написів. Реальности в зображеню дуже допомагають порівнаня, позичені Дантом із житя, переважно з хлїборобського побуту. Певности, стислости та плястичности Дантового стилю цїлком відповідає обібраний ним розмір—терчіна (terza rima). Розмір сей не має мірного колихання Гомерового гексаметра; в музичному відношеню він надто одноманїтний. Щоб задовольнити технічні умови, яких потребує сей розмір, думка повинна бути висловлена так стиснуто, щоб могла свобідно вмістити ся в се Прокрустове ліжко.

Хоч і як вірно в Дантовім творі відбита вся культура його краю та епохи, поема його не мала би сьвітового значіня, коли-б у нїй було мало загально-людського елєменту. В кождім великім поетї, мовить Веґеле, живуть два поети, з яких один висловлює сьвітогляд свого часу, а другий являєть ся орґаном ідей та почувань усеї людськости. У Данта гармонїчно злились до купи обидва елєменти — елємент часу і місцевости і елємент вічний, сьвітовий. Найкращим доказом його ґенія можна вважати те, що вага, якою для його ґенїя була його епоха,

не пошкодила йому підняти ся на неосяжну висоту, в ясну далечінь ідеального сьвіта, в найвисші сфери людськости і природи.

З величезної літератури про Данта досить буде навести цитовану в тексті книжку Веґеле (Dr. Franz X. Wegele, Dante Alighieri's Leben und Werke. Jena 1865), Скартадзіні (Joh. Andr. Scartazzini, Dante Alighieri, seine Zeit, sein Leben und seine Werke, Frankfurt 1879) та К. Федерна (Karl Federn, Dante, Leipzig 1899, у серії Dichter und Darsteller, т. III). Десять пісень Пекла переклав на нашу мову Вл. Самійленко (вид. Укр. вид. Спілки, Літ.-наук. бібл. ч. 41—42). Мої відчити про Данта разом із антольоґією перекладів із його поезій вийдуть незабаром накладом тоїж Спілки.— І. Ф.

ДРУГА КНИГА.

ЕПОХА ВІДРОДЖЕНЯ.

I. Загальна характеристика епохи Відродженя.

На роздорожі між середнїми віками й новими часами лежить невелика обємом, але незвичайно цїкава історична епоха, відома під назвою епохи Відродженя. Вона цїкава власне через те, що в нїй краще всього можна дослїджувати переживане старого і перші сходи нового сьвітогляду та їх боротьбу проміж себе. В обмеженому значіню термін сьвітогляду визначає розпочате з половини XV в. інтензивне відроджене клясичного знаня в Европі, інтензивні дослїди над античною лїтературою та штукою; в ширшому змислї термін сей визначає відроджене пригнобленого в середнї віки людського розуму і боротьбу його з авторітетом церкви, наслїдком якої була поява нових поглядів у полїтицї, моралї, штуцї і лїтературі, що знаменувало собою настане нового сьвітогляду. Характеристична риса нового сьвітогляду та, що се сьвітогляд сьвітський, людяний і се відокремлює його від середньовікового, пронятого однобічним, вузько релїґійним і аскетичним духом.

На чолї розумового руху Европи стає Італїя, країна, де клясична традиція нїколи цїлком не завмирала, але тілько якийсь час була відсу-

нена назад пишним розвоєм національної літератури. Щоб переконати ся, як значний був розумовий переворот, що зріс на ґрунті досліджуваня памятників клясичного сьвіта, візьмемо докази з найріжнійших сфер діяльности. Почнемо з штуки, де більш усього почувала ся важка опіка релїґії. Ріжні галузи штуки, архітектура, малярство, музика та співи остільки признавали ся церквою, о скільки служили релїґійним інтересам. Але така залежність штуки не могла сприяти її розвоєви. Штука тілько тоді може досягнути найвищого ступня, коли їй забезпечено можливість служити своїм власним цїлям. Леккі доказує, що розвоєви малярства та штуки в середнї віки дуже шкодив аскетичний погляд на фізичну природу чоловіка та її потреби, завдяки чому тїло вважало ся нечистою та грішною оболїчкою людського духа, якої треба стидати ся та якої красота повна діявольської спокуси. Аскетична ідея бридкости людського тїла панувала в христіянському малярстві в середнї віки. У так зв. римських мозаіках на кожному кроці подибуємо негарні, знївечені лиця не через те, що маляр не міг намалювати иньших, а через те, що його художне чуте було підвладне акскетичному поглядови. Доки маляр кермував ся подібними поглядами, розвій малярства був неможливий. Але потрохи, в міру знайомства з памятниками античної скульптури, у малярів крізь релїґійний ентузіязм починає продирати ся естетичне чутє, що намагаеть ся виявити ідею в красних образах. Нарештї в XVI в. штука різко міняеть ся і в творах Рафаеля, Тиціяна та ин. здобуває художний та цїлком сьвітський характер. Відомо, що малярі епохи Відродженя в Італїї брали взірцем за для Мадон жінок, у яких вони були закохані.

Перейдемо тепер до сфери моральности і подивимо ся, скілько античні погляди на мораль-

ність та людську самоповагу змінили середньовікові моральні ідеали. Вважаючи тіло вязницею душі, а земне житє тільки приготованем до житя вічного, середньовіковий чоловік дбав про те, щоб провести його в пості, молитвах та умертвленях свого тіла. Він систематично відмовляв ся від усяких приємностий, знаходив таємничу радість у жебрацтві та терпінях, що в купі з повним відреченем від прав особи в імя релігійної ідеї знаходимо у багатьох середньовікових людий (сьв. Олексій, сьв. Лизавета, сьв. Франціск із Ассізі), що вважали ся взірцями моральної досконалости і були зачислені сучасниками до круга сьвятих.

Поставте поруч із сим аскетичним ідеалом погляди людий епохи Відроженя, які виросли на ґрунті вивченя творів клясичних письменників — і подиву вашому не знайдете меж! Повага до потреб людської природи і делікатне епікурейство стають окликом сього нового житя, що кличе до насолоди всім красним — красотою, поезією та штукою. Не лише сьвітські люди, але й духовні, як напр. знаменитий гуманіст Еразм із Роттердаму, добре розуміли, що середньовікова мораль, заснована на аскетизмі, пережила свій вік і що її треба заснувати на иньших підвалинах, більше згідних із людською природою. Сї підвалини Еразм знаходив крім Євангелія в творах клясичних письменників і отверто виголошував, що за такі твори, як „De officiis“ або „De senectute“ Ціцерона він охоче віддав би Дунса Скота та иньших схолястиків. По думцї Еразма зміст християнської моралї, що вимагає діяльної любови до ближнього, далеко близший до античних поглядів, нїж звичайно гадають. „Не гарно, каже він, без тямки взивати поганством те, що в дїйсности так само моральне, як і християнство. Розумієть ся, для мене завше буде головним авторітетом сьв. Письмо, але не можу утаїти, що у старих поетів

та фільософів подибують ся іноді такі високі міркуваня, над якими замислюючись, я роблю ся ліпшим". Аскетичному прінціпови моральности, заснованому на побореню пристрастий та приниженю особи, гуманїсти любили протиставляти античний ідеал, якого зміст складав ся з рівномірного розвою фізичних та духових потреб чоловіка. „Чоловік без пристрастий, пише Еразм, той же камінь; кожен утече від нього, як від привиду; нї, хай краще людий хвилюють пристрасти, хоч се може й глупо". Відокремлюючи вічну сущність моральности від її часових форм, Еразм суворо засуджує середньовікову мораль, що наказує віруючим постити, вихвалює аскетичні вчинки, жертви на церкви і т. ин. Він запитує, чи не тяжко грішать ті, що кидають божевільні гроші на будівлю манастирів та церков тоді, як їх ближні, ті живі храми сьв. Духа, мруть від голоду. Теж саме намаганє відокремити моральність від звичаю та церковного авторітету і заснувати її на підвалинах людяности, подибуємо і у иньших письменників XVI в.—Рабле, Монтеня, Шекспіра та иньших.

Переходячи від моральности приватної до моральности політичної, подибуємо таке саме явище, а власне, що зміни розумінь про патріотизм, горожанську волю, відносини уряду до народу роблять ся під безпосереднїм впливом суспільних ідеалів античного сьвіта. Дослїди над демократичними інституціями Греції та Риму мали великий вплив на державні теорії епохи відродженя. Під впливом античних поглядів по трохи зміняють ся попередні державні теориї і на місце середньовікової ідеї всесьвітної монархії, яку з таким захватом вихвалював Данте, стає вченє про самовладу народа, з якого волею повинні числити ся володарі. Ся ідея викликала грізні філїпіки у Етьєна де-ля Боесі; вона звучить гимном

свободи в устах Шекспірового Брута, нею-ж проняті твори протестанських публїцистів XVI в. Лянґе, Гофмана та ин. В загалї кудиб ми не подивились, скрізь бачимо, що в справі обновленя соціяльного житя середньовікового суспільства античному елементови належить переважна роля. Еманципація середньовікової думки з під опіки церкви, що забезпечувала дальший розвій науки, склалась головним робом дякуючи впливови античної культури. Через се досліди над тим, скільки були розповсюджені клясичні знаня по Европі, повинні бути зроблені по переду вивченя нової лїтератури в Европі.

Італії випала почесна роля бути посередницею між античною цівілїзацією й рештою людськости. Головні причини сього явища дві: перша — жадна сторона у Европі не була в таких близьких звязках із Римом, як Італія. Вона посїла теріторію старого Риму, повного памяток античної культури і бодай на пів заселеного нащадками Римлян, мова її була дуже близька до мови латиньскої, від якої вона й походила; знаменитїйші поети Італії (напр. Данте) вважали великих поетів Риму (напр. Верґілїя) своїми національними поетами; другою причиною, що надала Італії передову ролю в боротьбі з середньовіковими традиціями в справі розповсюдженя сьвітського античного сьвітогляду, був виємковий стан її полїтичного та соціяльного устрою. Дякуючи особливим історичним умовам Італія в порівнаню з иньшими державами Европи менче терпіла від феодалїзму та утисків центральної влади. Власне кажучи вона не творила одної полїтичної цїлости, а здавна була поділена на велике число дрібних самостійних держав, яким приходилось хитати ся між папою та імператором. Хоч поділ Італії на багацько дрібних держав робив її в полїтичному відношеню безсилою,

але був корисний для культури, бо кожде з її великих міст було осередком торговлї, промислу, культури і покладало свої гордощі в тім, аби випередити иньші міста в справі осьвіти. Форма уряду в тих дрібних державах була републїканська, але вважаючи на всї хиби, що були наслїдком повсякчасної боротьби партій за владу, вона давала більше ґарантій для свободи, більше простору для ініціятиви одиниць, ніж кожда з иньших европейських держав. Пізнїйше, коли міста підпали під владу тиранів і републїка повернула ся в прінціпат, культура в них не зупинила ся, бо влада державців не мала жадного традиційного авторітету і цїлком залежала від їх популярности. Аби підтримати сю популярність, вони оточували себе малярями, поетами, будували чудові будинки, музеї, бібліотеки і т. ин. Таким робом у ті часи, коли Европа ледви увільняла ся від темряви, коли її наука була опутана сїткою абстрактних схолястичних міркувань, а політичне житє не давало змоги появлятись особистій ініціятиві, Італїя являла собою декілька навчаючих взірців вільних держав, що керувались або самостійно, або людьми популярними, що уважно прислухали ся до громадських думок і давали цїлковиту волю для пророяв особистої ініціятиви. Наука в Італії не була так відірвана від житя, як середньовікова схолястика; в італїйських унїверситетах швидше ніж у иньших державах Европи почалась секуляризація науки, дослїджувалась медицина та римське право. Найвисшим ступнем людської самоповаги не вважало ся в Італії, як по иньших краях Европи, вироблене в собі покори та терпіня і иньших таких чеснот накладаних церквою, а енерґія духа, практичний змисл, уміне орієнтувати ся серед усяких обставин. Сей висший розвій людської індівідуальности визначав ся на італїйській мові словом Virtú. По

гадці Буркгарта ся Virtú не тілько репрезентує собою характерестичну рису італїйського відродженя, але в ній містить ся головна причина, чому відродженє могло виникнути і розпустити ся пишною квіткою тілько на ґрунті Італїї.

II. Культура гуманїзму в головних містах Італїї.

Справа розпочата Петраркою та Бокачієм знайшла собі щирих наслїдувачів у їх рідному містї Фльоренції, що з початком XV в. стає осередком гуманїстичного руху Італїї. Головна причина сього явища була в тому, що зі всїх міст Італїї Фльоренція заховала найбільше демократичну форму уряду і давала найбільший простір особистій ініціятиві; друга причина була в тім, що поборницею гуманїстичного руху у Фльоренції була заможня торговельна аристократія, яка стає на чолї міського уряду. Надто багато зробила в тім напрямі родина Медічі. Ставши в 1434 р. на чолї міського уряду Козімо Медічі видавав величезні суми на придбанє рукописів клясичних письменників та памяток античної штуки. Дім його був завше відкритий для людий думки і знаня, вчених та артистів. Лїтературний кружок, що збирав ся в домі Козіма Медічі, складав ся з Леонарда Бруні, Николя Ніккол ї, Поджія та ин. Знаменитїйшим членом кружка був Поджіо Броччолїні, якому наука мусить бути вдячна за відкритє багатьох памяток клясичної лїтератури, між иньшими твору Квінтілїяна De institutione oratoris. Золотим віком фльорентийського гуманїзму було урядуванє внука Козімо-

вого Льоренца Медічі. Гуманїзм, що з початку пригнїчував розвій національної лїтератури, тепер сам починає відповідати на питаня розбудженого національного самопізнаня і в особі Анджеля Поліціяно, Леона Батисти, Альберті та самого Льоренца сприяє розвоєви італійської лїтератури. Навколо Льоренца згуртувалась цїла плеяда гуманїстів, що репрезентувала собою сьвітло науки та лїтератури. Заснована Козімом Медічі Плятонівська академія досягла в часи Льоренца найвисшого ступня свого розвою. На чолї сеї інституції стояв талановитий перекладач творів Плятона Марсілїо Фічіно. Збори Плятонівської академії, на які з'їздились осьвічені з усеї Европи, відбували ся зимою в домі Льоренца, а лїтом у його чудовій віллї. До нас дійшов опис двох зібрань Плятонівської академії, з яких одно було в 1468 р. у Фльоренції, а друге в віллї Льоренца Медічі в Кореджіо. В перший день обговорювалось питане про те, яка краща форма житя — контемпляційна, чи діяльна? На другий день обговорювали питане про найвисше добро; на третій Ельбе Альберті виявив глибину свого розуміня фільософії Плятона, коментуючи Енеіду Верґілія і доказуючи, що ся поема пронята Плятоновими поглядами. На иньших зборах, що описані були Марсілїєм Фічіно і відбули ся в віллї в Кореджіо, брало участь девять учених. Після добірної вечері було улаштоване читане Плятонової „Учти“ і дебатувалось питане про так звану плятонїчну любов. Опріч того що року 7 листопада в день, який уважали роковинами народженя Плятона, відбувало ся загальне урочисте зібране академії. Сьвято розпочинало ся вечерою, на якій члени обсуджували ріжні питаня Плятонової фільософії; потім улаштовувано апотеоз Плятона: білий мармуровий бюст грецького фільософа ставили на високу підставу, він-

чали лаврами і говорили вірші та промови; сьвято закінчувалось гимном на честь Плятона, який академіки співали гуртом.

Европа, що ледве увільняла ся від хаосу в сфері думок, не могла нічого протиставити подібним сьвятам думок, і через те не диво, що на збори Плятонівської академії з'їздили ся осьвічені люди з усіх країн Европи, щоб подихати атмосферою висших ідей, пережити декілька хвилин розумового підвисшеного настрою і заховати в собі високе поняте про італїйську культуру.

Переходячи з Фльоренції до Риму, ми вступаємо в иньшу сферу ідей та відносин. Культура гуманїзму в Римі не була предметом національних гордощів та духової потреби, як у Фльоренції. Тут на першім плянї стояла полїтика. Одні папи (як напр. Микола V або Лев X) відносились прихильно до гуманїстів; иньші (як напр. Павло II) переслїдували їх. Загалом одна кляса гуманїстів завше користувалась прихильністю пап, — се гуманїсти дипльомоти, через те, що в боротьбі, яку провадили папи з сьвітськими володарями та один із одним, їм треба було гарних письменників, аби прихилити суспільність до себе. От через що багато відомих гуманїстів (напр. Колючіо, Салютаті, Леонардо Бруні, Поджіо та ин.) починали свою каріеру на посаді папських секретарів. Вигнанє папи Евгена IV з Риму і десятилїтнїй пробуток його у Фльоренції були важним фактором у розвою римського гуманїзму. Із осіб папського двора, що підпали впливови фльорентийського гуманїзму, був один — Перентучелї, який пробував довго у Фльоренції і відгравав ролю посередника між папською курією та гуманїзмом. Коли він у 1442 р. був обібраний папою під іменем Миколи V, гуманїсти радо витали його вибір і покладали на нього найбільші надії. Ті надії справдились. Новий папа виявив себе най-

щирійшим прихильником нового руху, листував ся з гуманїстами, закликав їх до себе, давав ріжні роботи. Він пожертвував від разу 100.000 ґульденів на закупно рукописів латинських та грецьких авторів. Зібравши майже 5.000 рукописів, він поклав тим підвалину до заснованої ним Ватиканської книгозбірнї. Незабаром по Миколї V бачимо на папськім престолї знаменитого гуманїста в особі Пія II, відомого в науцї під іменам Енея Сільвія (Піккольомінї). Обібраний папою Еней Сільвій, автор латинських віршів та одної латинської любовної повісти, за які він був колись увінчаний „поетичним" вінком, соромив ся свого минулого, вдарив ся в пієтизм і більше цікавив ся запропонованим хрестовим походом проти Турків, нїж успіхами гуманїзму. Із гуманїстів він заховав прихильність лише до одного археольоґа Флявія Бйондо, який у своїому творі Roma instaurata дав першу пробу археольоґічної топоґрафії Риму. При Павлї II папська курія стояла ворожо супроти гуманїзму. Павло II почав із того, що розвязав колеґією папських секретарів, яка зробила ся справдїшнїм жерелом гуманїзму, бо вчених, що не мали певного занятя, вибирано до сеї інституції і вони, забезпечені в перших потребах, могли присьвячувати себе науцї. Колиж один із увільнених секретарів, Плятіна, видав памфлєт проти папи, то сей звелїв віддати його на тортури і витримати чотири роки у вязницї. Другим способом, що ним папа хотїв зупинити розвій гуманїзму, було замкненє Римської академії, заснованої у Фльоренциї, і переслїдуванє її членів, у котрих папа вбачав безбожників та революціонерів. Присікавшись до того, що голова академії, сьмішний дивак Помпонїй Лєто, обібрав собі прозвище Pontifex maximus, папа звелїв замкнути академію, а членів її віддати на тортури та допити. В часи одного

з його наступників, Льва X, настав золотий вік для римського гуманізму. Римська академія була відчинена знову і папа зробив ся постійним учасником її зборів. Найдорожшими гостями папи були гуманісти, вчені, артисти, музиканти. Вихований в кружку фльорентийських гуманістів папа більше цікавив ся успіхами гуманізму, ніж церковними справами; він радів як дитина, коли йому пощастило роздобути першу книгу „Історії“ Тацита і лишив ся байдужний на реформацію в Німеччини, що як раз починала ся в ті часи. Толерантність його рівняла ся його любови до науки: він захищав від нападів інквізиції падуанського професора Петра Помпанацці, що відкидав безсмерте душі з наукового погляду, захищав знамениті Epistolae obscurorum virorum, що ганьбили темноту, розпусту та захланність католицького попівства в Німеччині. Здобутєм Риму в 1527 р. еспанськими та німецькими військами кінчить ся блискуча роля, що відіграв деякий час Рим в історії італійського гуманізму.

Третім що до значіня пунктом культури гуманізму в Італії був двір короля Альфонса Арагонського в Неаполі. В своїй любови до клясичної старовини Альфонс ледви чи не перевисшував усіх володарів Італії. Він що року витрачав великі гроші на придбає рукописів та памяток античної штуки, визначав пенсії гуманістам і т. ин. Знаючи захват Альфонса клясичною літературою хитрий Козімо Медічі користував ся сим у своїх цілях; одного разу він наклонив Альфонса на корисний для себе договір, приславши йому в дарунку рукопис Тита Лївія. Найзнатнійший з гуманістів, що жив при дворі Альфонса, був Льоренцо Валля — Вольтер XV в., що був остілько хитроумний, оскілько здатний до аналїзи та руйнованя (1407—1457). Вже один із його перших

творів De voluptate et de vero bono, в якім він виступає гарячим оборонцем епікуреїзму, викликав велике обурене з боку попівства. Обвинувачений за атеїзм та неморальність Льоренцо був примушений тікати з Падуї до Неаполя, де його щиро принято при дворі Альфонса. Тут він написав свій знаменитий памфлет про дарунок Констянтина, що був виданий в 1440 р., коли його прихильник Альфонс провадив відтверту війну з папою. Вся армія Альфонсова не могла зробити папському режімови стілько шкоди, скілько йому зробила ся невеличка книжка, де була виявлена і виставлена на ганьбу вся система фальшівництв, на яких папи опирали свої претензії до влади над Італїєю та Римом. Скритикувавши фальшиву „даровизну“ Констянтина, Валля доказав, що її зовсім не було, та колиб і була, то не могла мати жадного значіня. Памфлет Валлї мав загально-сьвітове історичне значінє, — ніщо так не сприяло увільненю людської думки від клерикального авторітету. Ось через що німецькі гуманїсти так високо ставили Валлю, ось через що Еразм називає його своїм учителем, а Лютер провіденціяльним чоловіком, якого цїлї столїтя чекала церков. Останньою працею Валлї, що мала величезне значінє в епоху реформації, був критичний перегляд латинського перекладу Біблїї (Вульґати), в якім він знайшов багацько ріжних помилок.

Огляд культури гуманїзму в иньших містах Італії лежить поза межами загального курсу лїтератури. Завважимо лише, що в Венеції гуманїзм знайшов для себе дуже вдячний ґрунт, що там істнувала знаменита друкарня Альда Манучӵі, якого виданя славились на всю Европу, що в Мантуї при дворі князя Ґонцаґи жив і працював знаменитий педаґоґ Вітторіно де Фельтре, що лїчить ся батьком нової педаґоґії і т. ин.

Зводючи до купи все те, що дали італійські гуманїсти, треба завважити, що сей великий, інтензивний рух був взагалї корисним для розвою европейської думки. Він увільнив її від клерикального авторітету, причинив ся до ідейного збогаченя житя людськости, насталив здатність до критики і поклав підвалину сьвітській науцї. Мало лишилось таких галузий у сфері науки, в які італійські гуманїсти не принеслиб обновленя. Вони утворили граматику і критику тексту, перетворили науку, поклали тверду підвалину педаґоґії, археольоґії та історичній критицї. Загалом за виємком наук природознавчих та математичних нема тої сфери, де вони не причинили ся до розвою її шляхом вивченя памяток сьвітської науки, що залишились нам зі старих часів. Непринадне явище в діяльности італійських гуманїстів — се їх моральний вплив. Хоч гуманїсти й не були винні загальній деморалїзациї італїйського суспільства, хоч в їхній кружок входили люди з високою моральністю, (як напр. Марсілїо Фічіно, або Піко де-ля Мірандоля), але загальний тип італійського гуманїста в моральному відношеню мав мало принадного. Се були люди горді, що вважали себе висшими орґанїзмами і вперто вимагали слави та гроший. Більшість їх не вимагала від житя нїчого ідеального. Байдужні до релїґії, моральности та горожанських обовязків вони без ваганя продавали себе таким людям, як Франческо Сфорца або Чезар Борджія. В самому їх відношеню до клясичної лїтератури, а надто до римської, брало перевагу замилуванє до форми; більшість ставила своїм ідеалом виробити ціцеронівський стиль і хто більш до сього наближав ся, той користував ся більшою пошаною. Тілько безкраїм замилуванєм

до клясичної старовини пояснять ся той факт, що більшість італійських гуманїстів іґнорувала рідну мову і писала лише по латинї.

III. Нарис німецького гуманїзму.

Німецький гуманїзм був, мовляв би, відбитим промінем італійського відроджeня. Перше що сприяло народженю його, се були мужі, які в XV в. швидко наступали один за другим і приїздили до Німеччини в ролї папських секретарів, такі гуманїсти, як Поджьо, Еней Сільвій та иньші. Поруч із впливом італійських гуманїстів ішов вплив і самої Італії, до якої що року тягло не мало талановитих молодиків для здобутя висшої осьвіти; сї люди обертали ся в кружку гуманїстичних громад і були пропаґаторами клясичного знаня в Німеччинї. Таким був напр. піонер німецького гуманїзму Петро Лютер, що викладав клясичні мови в багатьох унїверситетах Німеччини. Німецький учений Ґайґер розріжняє в німецькому гуманїзмі три періоди: теольоґічний, науковий, публїцистичний або реформаційний. Діячами першого періоду були три особи, злучені з собою вузлами товаришуваня: Рудольф фон Лянґен, Олександер Геґіус та Рудольф Аґріколя. Всї три були педаґоґами і всї три дивили ся на гуманїзм як на помічний спосіб для теольоґічних та церковно-історичних студій. „Усяке знане веде до руїни, коли воно сполучене з затратою благочестя“ навчає Геґіус. „Вивчене клясиків повинно, по словам Аґріколї, підготовлювати нас до розуміня сьв. Письма“. Вімпфелїнґ у своїй похвальній промові на честь Аґрі-

колї каже, що наука для нього служить тільки способом утриманя своїх пристрастий та наближеня до Дому Божого. До теольоґічного типу гуманїстів повинен бути зачислений і сам Вімпфелїнґ, для якого наука була лише способом впливати на молодїж. В останнї часи свого житя Вімпфелїнґ дійшов до вузкого пієтизму і почав навіть досить ворожо ставити ся до клясичної лїтератури.

В другім періодї свого розвою гуманїзм знаходить собі притулок у двох великих містах Нїмеччини: Авґсбурзї, де жив Конрад Пайтінґер, учений археольоґ, у котрого дїяльности виступають на перший плян інтереси наукові, та Норимберзї, де на чолї гуманїстичного руху стає Вілїбальд Піркгаймер, чоловік живий, з дуже великими симпатіями, однаково чуткий і до інтересів науки і до розпочатого власне реформаційного руху. Поруч із Піркгаймером треба згадати про його друга Конрада Цельтеса, вченого і поета, що за свої латинські вірші був увінчаний срібним „поетичним“ вінком. Вірші сї проняті епікурейським духом. Автор обурюєть ся проти безшлюбного житя попівства, проти тої формальної релїґійности, яка обмежуєть ся постами, подорожами до сьвятих місць і т. ин. Не малу ролю відгравали в сьому другому періодї нїмецького гуманїзму унїверситети, а надто унїверситет ерфуртський, що ранїш усїх завів у себе виклади клясичних лїтератур. На чолї сього нового руху в унїверситетї стояв Муціян Руф, типічний представник нїмецького гуманїзму, який зумів сполучити в собі італїйський ентузіязм до клясичної лїтератури з нїмецькою глибиною і культурою морального чутя. Бувши канонїком Муціян Руф не відріжняв ся в своїх поглядах на релїґію від вільнолюбних сьвітських людий і на кождім кроцї ганьбив темноту та нетолерантність

католицького попівства. По його думці суть усїх релїґій виявляєть ся в двох рисах, заложених самим Богом у серцях наших — любови до Бога і любови до ближнього. Друге місце що до впливу належить унїверситетови тібінґенському, де в числї улюблених професорів клясичної лїтератури був Генріх Бебель, один із кращих сатириків Німеччини, автор знаменитих Фацецій, у яких дотепно і злобно висьміває хиби попівства. Як що можна сказати про ерфуртський та тібінґенський унїверситет, що вони стояли на чолї нового руху, то кельнський унїверситет, навпаки, плекав схолястику як найбільше і ставив ся ворожe супроти гуманїзму. Через те в кожному унїверситетї повстали по дві партії, з яких одна стояла за давнїй лад, а друга за реформи викладів згідно з новим гуманїстичним напрямом. Між тими партіями часто повставала полеміка, але вона мала здебільшого приватний характер. В початку XVI в. в лїтературі трапив ся випадок, що примусив противників порахувати свої сили і скупив усїх гуманїстів у сьвітлу дружину поступу. Таким випадком була суперечка між Пфеферкорном і Райхлїном, що повстала із за жидівського Сьвятого Письма. Пфеферкорн, учений Жид, що вихрестив ся в Кельнї, видав 1507 р. памфлет проти своїх одноплемінників, де наговорював на них ріжні сплетнї, запевнював, що Жиди кожен рік справляють звичай знущаня над Христом, що жидівські медики отроюють христіян. Щоб зупинити се зло Пфеферкорн уважав конечним одібрати у Жидів книги Сьвятого Письма, запевняючи, що коли сї книги будуть одібрані, Жиди не завагають ся вихреститись. Сей памфлет зробив велике вражінє, тим більше, що кельнські Домінїканцї взяли його під свою охорону. За намовою Домінїканців Пфеферкорн переніс справу з ґрунту лїтературного на практичний, вєднав собі

авдієнцію у імператора Максиміліяна і так виложив справу, що здобув наказ, який давав йому право конфіскувати жидівські книги. Натурально, Жиди протестували, сипали грішми, знайшли собі оборонців серед осіб близьких до імператора і незабаром здобули другий наказ, яким вимагалось відібрані книги зберегати і запитати, як дивлять ся на них учені. Майнцький епископ запитав Райхліна, що вважав ся першим гебраістом свого часу, і сей написав цїлий трактат, виданий 1510 р., в якому показав усю несправедливість нападів Преферкорна. Головна думка Райхліна була та, що за виємком деяких книг, котрі самими Жидами вважають ся шкідливими і зневажливими для християн, решта їх нічого в собі зневажливого не має. Розглядаючи се питане з боку вільности переконаня, Райхлін каже, що коли християни забороняють иньшим судити про непохибність їх релїґії, то на якій підставі вони вважають можливим для себе судити про непохибність релїґії, з якої виникло само християнство? Трактат Райхліна зробив глибоке вражінє і поділив усю інтелїґентну Німеччину на два табори; згоду з Райхлїном виявили унїверситети Гайдельберський та Ерфуртський. Пфеферкорн знайшов собі оборонців між Домінїканськими ченцями та в Кельнському унїверситеті. „Тепер весь сьвіт, — писав Муціян Руф, — поділив ся на дві партії, одні за дурнів, иньші за Райхліна“. Полєміка гуманїстів із обскурантами викликала багацько дотепних памфлєтів та сатир, але жаден твір написаний гуманїстами, не зробив такого непоборного вражіня на обскурантів і не зневажив їх так дуже в очах суспільства, як знамениті „Листи темних людей“ (Epistolae obscurorum virorum). Ся безіменна сатира, що вийшла з круга німецьких гуманїстів, була видана в 1515 році. В першій частинї головну участь брали Муціян

Руф і Крот Рубіян, а в другій Ульріх фон Гуттен. Сатира дає такі яскраві і правдиві зразки не тілько думок, але й способу висловлюваня схолястиків та обскурантів, що з початку вони не розібрали її змісту і приняли її за твір одного зі своїх однодумців. Першу частину книги складають листи ріжних осіб до Ортуїна Ґрація голови кельнських обскурантів. Сей Ортуїн мав репутацію чоловіка не аби якої високої моральности, та в листах до нього обскуранти розповідають про свої грішки, прохають у нього пояснень та порад у справах коханя. Всі листи на перший погляд видають ся доволі невинними, але коли розібрати їх докладнійше, виявляють ся пронятими неможливою глупотою і кольосальною темнотою, змішаною з безглуздим педантизмом. Дякуючи сим листам можна уявити, якими питанями цікавились обскуранти. В однім листї Тома Лянґшнайдер, негідний бакалавр теольоґії, прохає розвязати питанє, над яким довго ломали собі голову його товариші, як вірнїш назвати маґістра теольоґії: magister nostrandus чи noster magistrandus. У другому листї якийсь magister Гафенмузіюс прохає Ортуїна пояснити йому, чи можна в школах читати римських поетів Марка Тулія Цицерона та Плїнія? Дуже цікавий лист якогось то Конрада Долленкопфіюса з Гайдельберґа, котрий сповіщає, що він займаєть ся поезією і вміє викладати байки з Овідієвих Метаморфоз натурально, лїтературно і духовно. Крім наукових питань у листах Ортуїна здіймають ся також і иньші питаня. Один бакалявр дізнавши ся що Ортуїн хорий, і гадаючи, що се з пристріту, рекомендує йому певні лїки проти сеї хороби: треба взяти в неділю благословенної соли, зробити на нїй язиком хрест і потім з'їсти її, бож і в Писанії сказано: „vos estis sal terrae"; потім треба зробити хрести на спинї та на грудях і покласти тоїж

соли у вухо — і хороба запевне зникне. Листи „темних людий“ зробили велику сензацію в Німеччині і розповсюдились дуже швидко. Загальне враженє, яке лишаєть ся у читача від тих листів, виявляєть ся в тім, що противники Райхліна, що чванились своєю вченістю, на правду були величезні неуки, що вважали Плінїя та Цицерона поетами, виводили слово magister від слів magis ter, через те, що magister повинен знати в троє більш усякого иньшого. Із тих листів виявилось також, що вся моральність обскурантів полягала в виконуваню звичаїв, а на правду всї вони були цинїки та розпусники. Листи не лишили ся без відповіди. В 1516 р. Пфеферкорн, що вважав себе найбільш зачепленим листами, видав свою апольоґію, а його оборонцї Домінїканцї виєднали папську булю, що забороняла „Листи“ і наказувала всякому віруючому до трьох днїв віддавати їх екземпляри для спаленя. Але ся заборона тілько збільшала цїкавість та коштовність книги, так що коли в 1517 р. вийшла в сьвіт друга частина книги, то була розкуплена в продовж кількох місяців. У складаню сеї другої частини приймав дїяльну участь типовий представник публїцистичного німецького гуманїзму, Ульріх фон Гуттен. Один із найдотепнїйших листів другої частини — се лист Генріха Гафномузіуса про те, що він з'їв у пісний день яйце з зародком курчати. Він прохає Ортуіна розвязати питанє: чи оскоромив ся він, чи нї? В своїй відповіди Ортуін довго міркує про те, коли зародок курчати перестає бути пісним. Він чув від одного лїкаря, що червяк належить до породи риб, а що курча в початковому періодї свого розвою — той самий червяк, то він подібний до риби, значить, оскоромити ся ним не можна. Опріч листів гуманїсти випустили проти обскурантів новий памфлет під заголовком: „Тріюмф Капнїона“ (т. є.

Райхлїна, від грецького капнос, дим, так само, як Reuchlin, димок від, Rauch). Сей памфлєт написано після того, як папа Лев X звелїв відложити роздивленє справи Райхлїна на необмежений час. Крім Ульріха фон Гуттена в складаню сатири приймав участь і кельнський гуманїст Герман Буш. У сїй сатирі описуєть ся бучний в'їзд Райхлїна до Пфорцгайма на подобу тріюмфів римських завойовників: попереду несуть зброю побідженних: софізми, костри, бичі і так ин.; потім ідуть чотири алєґоричні фіґури: забобони, варварство, темнота і заздрість; далї їдуть заковані в кайдани вороги Райхлїна: інквізитор Гохштратен, пяний поет Ортуін у лавровім вінку, з співцями попереду і з цїлим соймом учених навколо. Памфлєт кінчить ся таким радісним вигуком: „Радуйтесь, Нїмцї, плещіть у долонї, бо не мале дїло зробили ви; ви показали приклад чесної любови до своїх найкращих людий. Від тепер знанє буде в пошанї, чеснота матиме надгороду, наука спасена. Хвала Богу! По довгім засліпленю Нїмеччина нарештї прозріла!"

IV. Ульріх фон Гуттен і Еразм Роттердамський.

Ульріх фон Гуттен (1488—1523) був славним представником третього періоду нїмецького гуманїзму, коли той опираючи ся з одного боку на клясичну лїтературу, а з другого на теольоґію, стає вже полїтичною силою і борець ся за релїґійну свободу Нїмеччини. Його бурливе житє, се цїлий роман із тою ріжницею, що героїнею сього романа була не жінка, а ідея соціяльної та

релїґійної свободи Німеччини. Один із перших його творів був вірш Nemo, в якім він обрушуєть ся на формальну схоластичну науку, що пиндючить ся своїми титулами та диплъомами і з призирством дивить ся на молоду гуманїстичну науку. На погляд теольоґів та схоластиків, каже він, кождий з нас не титулованих учених направду нїщо (nemo). В тім, що ми пишемо, вони шукають поперед усього єресї, і коли їм пощастить знайти щось подібне, кричать усї гуртом: „В огонь книжку!“ А про те вони самі зробили з релїґії забобон і обдурюють нарід бабськими казками. Другим його твором була сердита та дотепна сатира Phalarismus, направлена проти жорстокого герцоґа Ульріха Віртемберського, котрий по злодїйськи скарав його стрийного брата Ганса Гуттена. Потім іде ряд памфлєтів, направлених проти Риму. Найвизначнїйший із них, се діяльоґ „Вадиск або Римська трійця“. Власне се не памфлєт, а цїлий манїфест проти Риму, з яким можна поставити поруч хиба одночасно видане голосне письмо Лютера до шляхти німецького народу. Зміст діяльоґа — розмова Еріґольда зі своїм приятелем Вадиском, який тілько що повернув з Риму і в приятельській бесїдї сповіщає його про наслїдки своїх спостережень над римським житєм. По словам Вадиска три річи особливо цїнять у Римі: папську владу, релїквії і індульґенції. Три річи виносять із собою всї ті, хто побував у Римі: притуплене сумлїнє, зіпсований жолудок і пустий гаман. Про три річи не люблять слухати в Римі: про реформу попівства, вселенський собор і про те, що Нїмцї починають прозрівати. Три річи заважають Нїмцеви прозріти: тупоумство володарів, підупад науки і людські забобони. Вичислюванє римських пороків обіймає собою декілька сторінок. Вислухавши оповіданє Вадиска, Еріґольд з обуренєм виголосив:

„Тепер я певно бачу, що Рим — жерело всякої зарази, океан усїх пороків, кльоака всякої нечистоти і що до знищеня сеї зарази мусять бути вжиті всї зусилля всїх чесних людий Нїмеччини“. В р. 1520 видана була папська буля, що відлучала Лютера від церкви і присуджувала на спаленє всї його твори. Гуттен у той-же час видав булю зі своїми увагами. Ось його увага до того місця, де папа каже про необхідність віддати на спаленє твори Лютера: „Твоє бажанє, папо, вже виконане! Вони горять, вони вибухають полумям у серцях усїх чесних людий. Попробуй тепер погасити се полумя“. Слїдком за сим Гуттен видав діяльоґ, присьвячений томуж таки питаню, під заголовком „Буля і її вбійця“. Тут буля зображена жінкою, яка бєть ся з другою жінкою, що алєґорично зображає свободу: остання бере верх, буля тріскає, при чому з неї вилїтає безлїч пороків, які отроюють повітрє своїми міязмами. Сей памфлєт так роздратував папу, що він розіслав до всїх володарів Нїмеччини обіжник із просьбою схопити Гуттена, закувати в кайдани і прислати до Риму. Гуттен відповів на се покликом до нїмецького народу, в якім переконував усїх Нїмцїв скупчитись тіснїйше і дружно повстати проти Риму. „Прокиньте ся нарештї, благородні Нїмцї! Нема чого гаятись. За нас сам Бог. Вони вжили на зло слово боже. Вони завжди брехали нам. Знищимож брехню і поставимо високо на її місце сьвітло правди. З нами Бог! Хто захоче в подібних обставинах залишити ся дома? Я бодай зважив ся. Се — моя девіза!“ Не почуваючи себе безпечним у Нїмеччинї, Гуттен перенїс ся до сусїдної Швайцарії і осєлив ся з початку в Базелї, а потім у Ціріху, де знайшов притулок у реформатора Цвінґлїя. Тут у 1523 р. він скінчив своє бурливе житє. З початку по Нїмеччинї розійшлась поголоска, що Гуттена отроїли

обскуранти, але потім виявилось, що ся поголоска неправдива. Тай по що було отроювати Гуттена; всього, що окошилось на ньому, було за багато для його тонкої орґанізації. Стомлений хоробами та житєвою боротьбою, що була над його сили, він погас, як погасає лямпа, коли їй бракує олії.

Зовсім иньшого типу гуманїстом був Еразм із Ротердаму, якого особа являєть ся осередком в історії гуманїзму в загалї, бо до його думок з однаковою увагою прислухали ся не лише в Нїмеччинї, Анґлії та Франції, але навіть в Італії. Він народив ся 1467 р. в Ротердамі, з початку вчив ся в знаменитій девентерській школї, де в числї його вчителїв був Олександер Геґіус. Аґріколя, що навідав сю школу, був здивований успіхами Еразма і пророкував йому велику будучність. Маючи 16 років він пішов у манастир, але суворий манастирський режім і ненависть ченців до гуманїзму дуже неприємно вражали його, так що при першій можливости він утїк звідти і в ролї секретаря одного прелата поїхав до Парижа, де вступив до париського університету. Але париський університет не справдив його надії; там усеж панувала схолястика і тілько в відчитах професорів Італїянців ледви проблискувало проміне гуманїзму. Пробувши там декілька років Еразм у купі зі своїм учеником льордом Монжуа подав ся до Анґлії. Тут у Оксфордї він зустрів ціле коло гуманїстів (Лінакр, Ґроцій, Колет), а в Льондонї потоваришував із Томасом Мором на все житє. Попрацювавши біля трьох років над грецькими авторами під кермою Колета, Еразм у 1490 р. повернув до Парижа, де знову пробув декілька років, удержуючи себе лекціями грецької мови. Першою його літературною працею був збірник приказок, Adagia (1501 р.). Приказки були позичені з грецьких та рим-

ських авторів, і до них були додані Еразмові уваги. Через рік Еразм видав свою „підручну книгу для християнського воїна“ (Enchiridion militis Christiani), в якій доводить, що метою заходів усякого справжнього християнина повинно бути не виконуванє постів та звичаїв і в загалї не зовнїшнє благочестє, а наближенє до Христа, котрий є не що иньше, як любов, терпінє та моральна чистота. В р. 1505 знову бачимо Еразма в Анґлїї, де він спочивав душею в колї своїх анґлїйських товаришів; тут він пробув пів року, складав із Мором епіґрами на ченців, перекладав Лукіяна і працював над виданєм коментаріїв Льоренца Валлї до тексту сьв. Письма. В 1506 р. Еразмови нарештї пощастило здїйснити свою улюблену думку — побувати в Італїї. Він відвідав Больонїю, побув декілька місяців у Венецїї, де в друкарнї Альда Манучча надрукував друге виданє своїх приказок, і нарештї прибув до Риму, де його витали з великою пошаною тамошнї гуманїсти. Кардинали Бембо та Ґрімані і молодий Медічі (пізнїйший папа Лев X) старали ся виявити як найбільше прихильности і пошани до нього. В Римі він одержав листа від Монжуа, який сповіщав його про вхід на престол Генриха VIII, на якого анґлїйські гуманїсти покладали дуже оптімістичні надїї. Лїтом 1509 р. Еразм подав ся до Анґлїї, обмірковуючи по дорозї кращу зі своїх сатир „Похвалу глупоти“ Encomium moriae. „Похвала глупоти“, се взірець сатири в Лукіяновому стилю. Дотеп та тонка іронїя, що нагадує Лукіяна, чергуєть ся в нїй з реалїзмом малюнків і чесним обуренєм сатирика. Виданє „Похвали глупоти“ було кульмінаційним пунктом репутації Еразмової; імя його було на устах усіх гуманїстів, що вважали його своїм керманичем; обскуранти та теольоґи бачили в нїм свого головного противника. Та хоча книжка

Еразмова мала великий успіх, але наслідком тогочасних умов літературної праці автор мав дуже мало зиску, що весь діставав ся видавцеви. Еразм бідував як і раніш. Надії покладані на Генриха VIII не здійснились і Еразм був примушений жити, як і перше, з невеличкої пенсії, яку одержував від Монжуа. Так було до 1515 р., коли одержавши еспанський престол Карло V призначив йому щорічну пенсію 400 ґульденів. Незабаром потім Еразм залишив Анґлїю і перебрав ся на континент. З початку він оселив ся в Базелї, де надрукував своє знамените критичне видане тексту Нового Завіту зі своїми увагами, що творять епоху в вивченю тексту сьв. Письма. Еразм прибув з Анґлії в часи, коли боротьба Райхлїна з обскурантами дійшла до найвисшого ступня; обидва табори дуже були зацїкавлені тим, як висловить ся з приводу боротьби Еразм. Дякуючи своїй обережности і не бажаючи висловлювати ся особисто, щоб не підлити олії до огню, Еразм вагав ся, але в приватних листах до римських кардиналів обстоював Райхлїна. Щоб зрозуміти відносини Еразмові до реформації, треба взяти на увагу перш над усе його темперамент і вдачу, а потім загальний напрям його діяльности. По темпераменту Еразм був чоловік флеґматичний, по вдачі супокійний, ворог усяких острих способів і тим більш усякого насиля. В його души не було і спогаду того ентузіязму, який примушує чоловіка самохіть зрікати ся супокою і навіть житя за правду. „Я не маю, — пише він до приятеля, — на увазї важити житєм за істину і боюсь, що коли повстануть розрухи, я піду слїдом за сьв. Петром". З другого боку загальний напрям діяльности Еразмової не мав у собі нїчого реформаційного або сектанського. У ньому не було жадного доґматичного озлобленя проти католиків. Він повставав проти схо-

лястиків та ченців, бачучи в них ворогів вільного досліду; повставав проти індульґенцій і всяких поборів, але у нього не було жадних намірів розхитувати авторітет самої церкви, а тим більше відокремлювати ся від неї. Коли побачив, що Лютер хоче насильно порвати звязки з церквою, то се намагане відхилило його від Лютера. Се відхилене зростало в міру того, як він переконував ся, що замісь знищеного католицького доґматизму повстає доґматизм лютеранський, однаково ворожий науці й свободі дослідів. Наслідком обібраного ним незалежного становища було те, що обидві сторони повстали проти нього і засипали його лайливими брошурами. Єдину утїху він знаходив у лїтературних працях і в своїй усе більше та більше зростаючій лїтературній славі. В 1516 р. він видав багато творів, між иньшим „Навчаня християнському володарю“ і „Colloquia“. В першому Еразм доводив, що християнський володар повинен кермуватись у своїй полїтиці не еґоізмом і не бажанем зиску, а християнською моральністю, повинен уживати свою владу на благо підданих. Невеличкий трактат Еразма має велике значінє в історії полїтичних наук епохи Відродженя, як благотворний протест проти тої безсердечної полїтики еґоізму, що знайшла своє зображенє в творах Макіявеллї. Взірцем Colloquia були тускулянські бесїди Ціцеронові. Ні в одному зі своїх попереднїх творів Еразм не виявляв такого замилуваня до клясичної старовини, як у сьому. В розмові „Релїґійний бенкет“ він просто каже, що серед великих людий старих часів було не мало таких, яких по сьвятости житя можна поставити поруч зі сьвятими. В розмові „Про паломництво“ він висьміває забобонність, зовнїшне благочестє, паломництва по сьв. місцях. Один із найдотепнїйших діяльоґів, се „Рибоїдство“, де автор висьміває пости. Але любуючи

ся клясичною літературою з ідеального боку Еразм стояв далеко від захвату буквою та стилем. Один із останнїх та найглубших його творів, Ciceronianus, направлений проти тих гуманїстів-педантів, що ставили метою свого житя наблизити ся всякою цїною до Цїцерона і сидїли по кілька днїв над реченем, намагаючись надати йому Цїцеронівський характер.

Діяльність Еразмова обіймала собою всї головні галузи тогочасної науки і всї суспільні питаня його часу; скрізь він являв ся прихильником науки та поступу, апостолом мира та толерантности. В своїх сатиричних творах він доторкнув ся майже всїх болячок сучасного йому суспільства, починаючи з війни, забобонів і кінчаючи малпуванем Цїцерона; тут він виступає дотепним та тонким спостерігачем людської природи і добродушним учителем людий. Вплив Еразма на сучасників був величезний. Він виявляє собою найвисший ступінь розумової та моральної культури епохи Відродженя. Твори його були арсеналом, звідки оборонцї незалежности думки та релїґійної толеранції позичали свою зброю, і блеском, яким вони отточували її. На ньому виховували ся найбільші письменники Анґлїї, Франції та Нїмеччини; читаючи Рабле, Монтеня, Бекона, Шекспіра та иньших, ми на кожному кроцї подибуємо ідеї Еразма, які розширили їх кругозір, надали їх думкам новий лет і багацько допомогли їм бути тим, чим вони стали для людськости.

V. Гуманїзм у Франції. Лїтературні кружки. Кружок Маргарити Наварської, Деперіє та Рабле.

Інтернаціональне становище Еразма, роля, яку він відіграв у історії европейського гуманїзму, його величезний вплив на керманичів нового напряму у Франції — все те являєть ся натуральним переходом до гуманїзму французького. Вже з кінця XV в. починаєть ся значний вплив на Францію Італії, котра ставши на чолї гуманїстичного руху посилає до Франції своїх учеників Анджелїні, Бальбі, Вітеллї, що викладають клясичні мови в Париському унїверситетї та иньщих школах Франції. Не мало причинив ся до зближеня Італії з Францією і розповсюдженя у Франції клясичної осьвіти похід Карла VIII на Італію, коли то переможцї Французи мусїли мимоволї визнати і підлягти висшій культурі побідженої ними нації. Житевий комфорт, принади штуки, утончені розумові роскоші, в загалї весь лад італїйського житя, пронизаний делїкатним епікуреізмом — усе те не могло не зробити великого вражіня на жваву і чуйну до всього делїкатного вдачу французького народу. В купі з багатьма коштовними річами, рукописами, статуями і т. и. Карло вивіз із Італії Грека Ляскаріса, справжнього вченого, який проживши майже десять лїт у Франції, поклав міцні підвалини до студій над грецькою мовою та лїтературою. Учеником сього Ляскаріса був Ґільом Бюде, якого звичайно називають „відновителем грецької фільольоґії у Франції“ — restaurateur des études greques en France. Се був один із тих ентузіястів, тих жерців ідеї, на яких так багата була епоха Відродженя. По його пораді Францїск I засьнував колеґію

трьох мов — Collége des trois langues, що перемінила ся потім на знамениту Collége de France. Одначасно з гуманїстичним рухом, що йшов із Італії, Нїмеччини та Швайцарії, йшов і иньший рух, релїґійний, реформаційний. Обидва сї рухи зустрілись на французькому ґрунтї з початку XVI в. і знайшли собі там чимало прихильників. При дворі високоосьвіченої сестри Франсуа I, Марґарити Наварської, однаково щиро витали і людий реформи, як от напр. Кальвіна та Фареля, і пропаґандистів ідей відродженя, як Доле, Деперіє, Маро, з яких останнїй одночасно був прихильником і гуманїзму і реформ. Як гуманїст, він перекладав Верґілїя, Петрарку та Еразма; як прихильник реформи він товаришував із Кальвіном і за його порадою написав Sermon du bon pasteur et du mauvais і переклав на французьку мову псальми. Сама Марґарита була письменницею. Вона залишила книгу віршів релїґійного змісту — Chansons spirituelles, дидактичну поему „Зеркало грішної душі“, Le Miroir de l'ame pechereuse, декілька містерій і моральностий і збірник новель. відомий під назвою Гептамерона, в якому наслїдувала Декамерон Боккачія. Крім Маро одним із найвидатнїйших членів лїтературного кружка Марґарити Наварської був її особистий секретар Бонавентура Деперіє. Житє сього чоловіка повне пригод, утрат та найріжнїйших переслїдувань, нарештї закінчило ся самовбійством, — найкращий приклад того, як жилось у XVI в. людям, яких пореконаня суперечили переконаням більшости. Від Деперіє залишив ся крім книжки віршів та збірника новель сатиричний твір Cymbalum Mundi, що й був головною причиною піднятих проти нього переслїдувань і при самій своїй появі осуджений Сорбоною і спалений рукою ката. Назву Cymbalum Mundi можна перекласти Цимбал або Дзвін на весь сьвіт. Твір скла-

дається з чотирьох діяльоґів: у першому Меркурій спускаєть ся з Олімпа до долу, аби виконати Юпітерове порученя — віддати до оправи пошарпану „Книжку призначеня“. Але в першому шинку два католицькі ченці крадуть сю книжку, рахуючи мати з неї чимало зиску, а натомісь кладуть иньшу — подібну до тамтої. Другий діяльоґ має назву Фільософський Камінь. З розмови Меркурія з Тріґабусом довідуємо ся, що ненастанні просьби смертних дати їм фільософський камінь на смерть остогидли Меркурію. Бажаючи насьміяти ся над дурними людьми, Меркурій узяв звичайну камінюку, розтовк її на порох і розвіяв навколо. Від того часу смертні безнастанно шукають шматочків каменя з метою скласти з них одну цїлість. Бачучи їх упертість та постійність, Меркурій звертаєть ся до людий з отсими словами: „Злиденні люди! Невже ви вірите Меркурію, сьому батькови всякої брехні? Невже вірите, що він справді дав вам фільософський, а не простїсенький камінь і запевнив вас у противному, аби познущати ся над вами?“ В третьому діяльозї Меркурій вертає до Олімпу і віддає книгу Юпітерови вже в гарній оправі. Без жадного підозріня Юпітер розкриває її і жахаєть ся, читаючи в нїй історію своїх власних пригод. Боючись, аби книга не попалась на очи його ревнивій жінці Гері, він у туж мить посилає Меркурія на землю, щоб доконче віднайшов стару книгу. Четвертий діяльоґ має дуже мало спільного з попереднїми; се розмова двох псів — Геляктора і Пампфюса, в образї яких Деперіє хотів зобразити два типи людий нового часу, з яких один ентузіяст, відріжняєть ся запальною завзятістю та переводженєм своїх ідей, а другий, практичний та обережний, уміє коли треба промовчати, коли треба надягти маску благочестя. Критики думають, що під іменем Геляктора

виведено приятеля Деперіє, Етьєна Долє, що заплатив житєм за сьміле проводженє своїх ідей, а під іменем Пампфіюса — Раблє, який в житю тримав себе обережно та тактично і через те уцїлїв. Хоча ще й доси не розгадано деяких натяків, анаґрам, подробиць, але загальний змисл твору Деперіє цїлком ясний: се дотепна і злобна сатира на релїґійні секти, з яких кожна вважала себе єдино правдивою і наслїдком сього вважала себе в праві переслїдувати иньші секти. Проводячи подібні погляди Деперіє і його приятелї не мало допомогли справі свобідної думки у Франції. В епоху доґматичної лютости і скрайнього напруженя релїґійного фанатизму, сї люди високо тримали прапор релїґійної толеранції та раціоналїзму.

Від Деперіє переходимо до Раблє, який стоїть на чолї еманціпацийного руху, що повстав на ґрунтї гуманїзму. Хоча у Долє, Деперіє і Раблє була однакова мета, а власне боротьба з теольоґічним сьвітоглядом, релїґійною нетолерантністю та обскуратизмом, що дістались їм у спадщину від середнїх віків, але засоби для боротьби були иньші. На боцї Раблє, крім ширшого сьвітогляду, була перевага більшого художного талану, що забезпечував його творам більший вплив на маси. Роман Раблє се не тільки сатиричне зеркало сучасної йому дїйсности, але також і позитивне відбитє її ідеалів. Прочитавши його ми довідаємо ся не лише про те, до чого поривались кращі люди, але також і про те, в чім вони добачали спасенє громади.

Біоґрафія Раблє далеко не вияснена; поруч із відомостями певними в нїй містять ся відомости анекдотичного або леґендарного характеру, які кидають неправдиве сьвітло на його і без того загадкову особу. Раблє народив ся 1483 чи 1485 р. в місті Шіноні в Туренї, яку звичайно нази-

вають садом Франції. Батько його, досить заможний буржуа, був завідателем готелю. Рабле виховував ся в сусїдньому бенедектинському абатстві, відки перейшов у францїсканський манастир у Пуату, де в 1511 р. його висьвятили на попа. Вигнаний із манастиря за студії над грецькою лїтературою, він знайшов захист у другому, теж таки францїсканському манастирі. Врештї йому так остогидли манастирські порядки, що він скинув із себе одежу ченця і зробив ся секретарем у свого приятеля Естісака. Прогостювавши деякий час у палацу останнього в Лїґуже, він пішов до Ґратінї, куди його кликав другий приятель Жан де Беле. Тут він студіював крім грецької мови природничі науки та медицину, відвідував відчити медичного факультету в Монпелїє і зробив такі значні успіхи, що його іменовано бакалявром. З Монпелїє Рабле помандрував до Лїона, куди давно вже його кликав Етієн Доле, щоб надрукувати його вчені працї. Тут він видав переклад Гіпократа і Ґалена і надрукував першу частину свого романа Ґарґантюа (1534 р.) В 1537 і 1539 р. він двічі ходив до Риму, де випросив собі повне прощене у папи за самовільний вихід із манастиря. Дякуючи заходам Жана де Беле він одержав парафію в одному містї недалеко Парижа, відки його переведено в Медон. За часи попівства Рабле вийшли ще три книги його романа, які так радо витала публїка. За пятою і останньою книгою його захопила смерть (1553 р.). Звістки про його смерть ріжні: одні кажуть, що він помер як справжнїй християнин, другі навпаки доводять, що перед смертю він буцїм би то висловив сумнїв що до будущого житя. „Я йду“, — буцїм би то сказав він своїм приятелям, що оточували його, „відшукувати велике може“ (je vais querir un grand peut-être).

Твір Рабле звичайно називають романом, але романічного в ньому стількиж, скілько в першій-ліпшій сатиричній поемі і романом його можна назвати хиба тільки в такому змислї, в якім Гоголь назвав свої „Мертві душі“ поемою. Роман Рабле складаєть ся з пяти книг, із яких перша містить у собі історію велитня Ґарґантюа, а чотири дальші історію його сина Пантаґрюеля. Назва „Ґарґантюа“ не видумана Рабле; в Бретанії не замер спогад про доброго велитня Ґарґантюа, що носив своїх слуг, нікому не заподіяв кривди і т. д. Ґарґантюа був сином Ґранґузіє, короля розумного і доброго, і Ґарґанелї, доньки короля метеликів. Він родив ся з вуха своєї матери і перший крик, який він видав був: „A boire!“ (пити). Він ріс не днями, але годинами; спрага його була неймовірна, крім молока матери він випивав іще молоко з 17.913 коров, тай сього ледве вистарчало. Описуючи вихованє Ґарґантюа, Рабле користуєть ся тим фактом, щоб висьміяти схолястичну систему вихованя і поставити супроти неї другу, що зросла на ґрунтї гуманїзму. На вихованця Ґарґантюа покликано якогось Тубаля Ольоферна, якого наука — злобна карикатура на схолястичну педаґоґію. Навчанє азбуки складало ся з того, що учитель наказав свойому ученикови вивчити всю азбуку, перш із початку, а потім з кінця; на се треба було потратити 5 літ і 3 місяцї. Потім Ґарґантюа засадили за латинську граматику Доната, на вистудіюванє якої треба було потратити 16 років і 5 місяцїв. Таке гаянє залежало по части від способу житя Ґарґантюа, який уставав пізно, довго вилежував ся, потім ішов до церкви, де вислухував нараз по 26—30 служб божих, потім вертав до дому стомлений, голодний, більше думаючи про обід, нїж про науку. По надмірно ситнім обідї він спав, потім присьвячував своїй науцї годину-другу, потім ве-

черяв, а потім знову спав. Бачить старий король, що син невтомно працює, що іноді навіть піт із нього ллеть ся, а путя не має; навпаки, здаєть ся, ніби він стає з дня на день дурнійший. Вагання напосїло короля. Його сусїд Пилип де Море пояснив батькови Ґарґантюа, що всьому винен учитель старої школи і радив закликати иньшого; він радив Понократа, в якого особі Рабле вивів тип педоґоґа нової школи, педаґоґа епохи Відродженя. По нарадї ухвалили відправити самого Ґарґантюа з Понократом до Парижа. Новий учитель уживає не лише нових способів при викладах, але навіть змінює і сам лад житя свого вихованця. Ґарґантюа будять о четвертій годині з ранку; поки він зодягаєть ся, йому читають декілька сторінок із сьв. Письма; потім молитви, а іноді й цїлі казаня. Сим і обмежаєть ся релїґійне вихованє Ґарґантюа, що має виключно протестанський характер; нема нї постів, нї сповіди, нї божих служб. Потім Ґарґантюа в купі зі своїм учителем займають ся астрономією, помічають, у який знак зодіяка входить сонце і т. и. Потім повторювали лекції попереднього дня, при чім головна увага звертала ся не на механічне виучуванє, а на проведенє вивченого в житє. Поруч із вихованєм розумовим іде й вихованє фізичне, наука черегуєть ся з грою в мняча і з иньшими фізичними вправами. Так справа йде, доки покличуть їсти, та навіть розмова за обідом має виховавче значінє; балакають про якість страви, з яких елементів вона складаєть ся, про способи, які вживають ся при приготовленю страв, при чім Ґарґантюа між иньшим знайомив ся з поглядами на сї речи клясичних письменників. По обідї брали ся за карти; граючи в них Ґарґантюа шутками привчав ся до аритметичних викладок. По грі в карти займали ся музикою та співами, ґімнастикою, фехтованєм та ин. Повертаючи до дому

з проходів Ґарґантюа та Понократ гербаризують по дорозї. У вечір по вечері учитель виводив ученика на ґанок і вони дослїджують стан неба, стежуть за зорями і повторяють вивчене в продовж дня. В непогоду наука йшла иньшим робом. Раз на місяць вони йшли за місто, при чім учитель знайомив ученика з рідним краєм; вони оглядали лани, ходили на фабрики, заводи, в решті знайомили ся з практичним житєм. Така була теорія та практика нової педаґоґії, що домагала ся гармонїйного розвою духа та тїла і розбудженя самостійної думки в дитини. Зруйнувавши середньовікову педаґоґічну рутину, Рабле переходить до иньшого віддїлу середньовікового сьвітогляду — до війни і жадоби визначити ся військовими вчинками. В той час, як Ґарґантюа вчив ся в Парижі, на його батька зробив напад із найблагійших причин його сусїд Пікрошоль, підмовлений своїми нерозумними дорадниками. Марючи про вчинки Олександра Македонського він напав на володїня Ґранґузіє і став плюндрувати край. Дізнавшись про се, Ґранґузіє покликав Ґарґантюа з Парижа; сей вириває з корінєм дерева, нищить ними цїлі полки ворогів, або проганяє їх геть; у загалї за декілька днїв війна кінчить ся. Велику прислугу Ґранґузіє зробив велитень-чернець, брат Жан, що держалном від хреста перебив багацько ворогів, які напали на його манастир. В нагороду за сей учинок король дарує брату Жанови чималий шмат землї на березї Льоари з умовою, аби він збудував там манастир на свій смак. Найкраще місце першої книжки, се опис, як будував брат Жан Телемське абатство (від слова те́лема — вільне бажанє). Се був величезний, шестиповерховий будинок із лупаковим дахом та чудовими помешканями: навколо були ріжні службові будівлї, купелї, ґалерії образів, театри, бібліотеки і ин. Багацько натерпівши ся

від манастирської дісціпліни, Рабле першою умовою свого ідеального абатства поклав брак усякої дісціпліни; „роби що хочеш“ було девізою його манастиря. По внутрішньому ладу Телємський манастир являв цілковиту протилежність усім иньшим католицьким манастирям; там усе робило ся по дзвінку: і їжа, молитва і праця; тут — по власній волї, навіть молитва, бо церкви не було зовсїм і кожен молить ся дома; нема навіть дзвонів, бо вони нагадували Рабле остогидлі манастирські звичаї. В противенстві до иньших манастирів, де знаходили собі притулок люди немічні або калїки, у Телємський манастир приймали тільки здорових і вродливих людий обох полів. Замісь поздержливости та добровільного жебрацтва, що мають місце в манастирях, телєміти припускають можливість шлюбу; добровільного жебрацтва не було, бо Телєміти були богаті люди і любили роскошувати та брати від житя все найкраще; так само послух, що був основою співжитя по манастирях, був замінений цілковитою волею устроювати житє як кому до вподоби; дивно, що ся воля не тілько не мала кепських наслїдків, але викликала у кожного з телємітів бажанє бути як найлїпшим супроти иньших. В першій книжці містить ся опис звичаїв телємського манастиря, иньші чотири книжки присьвячені синови Ґарґантюа, Пантаґрюелю. По смерти Ґранґузіє Ґарґантюа займає престол і бере шлюб із принцесою Бадебек, яка по двох роках умирає, породивши на сьвіт Пантаґрюеля, що був ще більшим велитнем ніж його батько. Коли надійшов час виховувати його, знову являєть ся на сцену Понократ, в якого супроводї Пантаґрюель від'їздить до Парижа для докінченя своєї осьвіти. Тут Пантаґрюель зустрічає Панурґа, жартовливого епікурейця, явного еґоїста, але привабливого своєю веселїстю, гумором і оріґінальною житєвою

фільософією чоловіка. Рабле так зацікавив ся орігінальною особою сього французького Фальстафа, що сам Пантаґрюель відходить на заднїй плян, а Панурґ зі своїми незлїченими дотепними штуками приваблює до себе цїлковито увагу читача. Коли у Панурґа повстає фантазія одружити ся, Пантаґрюель наказує знарядити цїлу фльоту і від'їздить у купі з ним до пророчнї „Божественної Пляшки“ (l' oracle de la dive Bouteille), щоб довідати ся, чи буде Панурґ щасливий? Мандрівцї зупиняють ся біля ріжних островів, яких не можна вишукати на жаднім мапі. На одному з них царює втїлене Посту (Quares me Prenant), якесь довге і сухорляве страховище, що їсть одну лише рибу і продає індульґенції. Цїле населене острова провадить вічну війну з людністю сусїдного острова — супротивниками посту, Ковбасками — так Рабле охрестив протестантів, що відкидали пости. Відси мандрівцї їдуть до двох сумежних країн; на однїй живуть папфіґи, на другій папімани. Під першими він розумів кальвіністів, що показують дулю папі; під другими прихильників папської влади. Зацікавивши ся тим, що почули від останнїх про папу, мандрівцї зважують ся поїхати до його столицї „Гучного Острова“ (L'ile Sonnante), названої так тому, бо на нїй вічно чути голоси дзвонів. Край сей посїдають птахи, вони схожі до людий і звуть ся Abegaux (абати), Evegaux (єпископи), Cardingaux (кардинали). Птахи більш нічого не роблять, тільки скачуть і співають під гуки дзвонів. Цар сього величезного пташника — назвичайне бундючна птаха Papegaux (папа). Вона майже завсїди сидить у своїй позолоченій клїтцї, оточена cardingaux-ами, що стоять перед нею на вколїшках і обожають її. За „Гучним Островом“ є ще декілька островів, між иньшими Остров Волохатих Котів (Chattes Sourres), так зве Рабле судіїв, що носили на собі пла-

щі з котячим футром. Опис сього острова — найліпша сатира на карне право Франції, на жорстокість і продажність судіїв. З острова Волохатих Котів мандрівці пристають до острова Брехливої Науки. Цариця сього острова — Квінтесенція — годуеть ся катеґоріями і сілльоґізмами; в ній не важко пізнати гніздо схолястики і заклятого ворога гуманізму, знамениту Сорбону. Минувши ще кілька стацій мандрівці нарешті приїздять і до того острова, де містить ся пророчня Божественної Пляшки. Покоштувавши чудової води, мандрівці з надзвичайною радістю починають говорити віршами, але „жриця“ перериває їх ось якими словами: „Вертайте у сьвіт, до себе, і оповіджте людям, як багато чудес на землї. Най фільософія ваша студіює сей сьвіт, який обіцює людям таке множество нових відкрить, що всї попереднї зная покажуть ся в порівнаню з ними марницями без ніякого значіня. Працюючи чесно і постійно ви переконаєте ся про справедливість відповіди даної грецьким фільософом Талесом египетському цареви Амазісу, коли на запит останнього, в чім треба вбачати шляхетство, відповів: „У часї, бо час відкривав і відкриє ще багато таємного, що заховує в собі природа“. Отсими повними глибокого змислу словами і закінчуєть ся роман Рабле.

Із змісту романа видко вже, яке громадське значіне має його сатира. Всї боки відживаючого ладу: релїґія, наука, політика, педаґоґія, карне судівництво — все підлягає дотепному глузуваню. Але самим неґативним відношенем до відживаючого не обмежуєть ся заслуга Рабле. Про нього можна сказати те, що сказав Турґенев про автора Дон Кіхота, а власне, що як і кождий справжнїй художник, руйнуючи одною рукою, він будував другою. В вихованю Ґарґантюа, в описї Телемського манастиря і нарешті в заповіті жриці

пророчні Божественної Пляшки Рабле висловив свої позитивні погляди, свої мрії про можливість для чоловіка щастя, збудовані на його глибокій вірі у вроджене благородство людської природи.

V. Монтень і його „Нариси“.

Розвій раціоналїстичної і скептичної думки у Франції закінчив ся творами Монтеня, а власне його безсмертними „Нарисами“ (Essais). Те, що у Доле, Деперіє, Рабле висловлювало ся в формі натяків або під покришкою ріжних алеґорій, те у Монтеня, коли й не зведено до суцїльної системи — бо він був ворогом усякої системи, по являєть ся в цілому ряді формул і сентенцій, що повстали наслїдком його глибоких спостережень над житєм і людьми. Оріґінальність Монтеня полягає головно в тім, що в віцї захопленя, ентузіязму, боротьби пристрастий, релїґійного фанатизму, він являєть ся втїленєм витревалости і поміркованости, являє собою тип спокійного спостерігача, що зумів заховати повне пановане над собою і ясність душі саме в той час, коли навколо його кипіли ріжні релїґійні та полїтичні пристрасти. Нариси Монтеня, се ряд признань, спостережень над самим собою, що йдуть поруч зі спостереженями над природою людського духа в загалї. Він обібрав себе як одного з представників людського роду і вистудіював усї рухи своєї душі. Хоча спостереженя над прикметами людської природи позбавлені у Монтеня систематичного характеру і висловлюють ся між иньшим і з приводу ріжних мотивів, то не дивлячись на се у нього, як і у кожного моралїста, є своя вихідна точка,

з якої він розглядає ріжнобарвний сьвіт рухів душі, чеснот і слабостий. Скептицизм Монтеня займає середину між житєвим скептицизмом, що повстає наслідком зневіри, і фільософським скептицизмом, в якого основі лежить переконанє про непевність людського знаня. Ріжносторонність і здоровий змисл спасли його від крайностий як одного, так і другого напрямку. Хоч він і визнає еґоізм головною пружиною людських учинків, але визнає його цілком природним і навіть необхідним для людського щастя, бо коли чоловік буде приймати інтереси иньших занадто близько до свого серця, тоді прощай спокій і щастє! Так само він визнає цілком природним і те, що чоловік не має змоги пізнати абсолютної правди і в сьому зрозуміню вбачає ліки супроти хоробливого напруженя думки, що стремить осягнути те, що недоступне для людського ума. В своїм скептичнім сьвітогляді Монтень знайшов спокій і моральну рівновагу. „Сумнїв — говорить він — се мягка подушка для гарно з'орґанїзованої голови". В свойому кабінетї, під власним іменем, написаним на стїнї, він намалював дві чарки ваги з написом: Que sais je? (Або я знаю?). В отсїй девізї — завважує Прево Парадоль — криєть ся ключ до цілого сьвітогляду Монтеня; він не каже: „Я не знаю"; він піддає сумнївови самий сумнїв, він каже: по чім знати, на чиїм боцї правда? Безстрастє і самоопанованє Монтеня дуже нагадують культ духової ясности у стоіків, що вважали найвисшою прикметою виробити собі такий настрій духа, при якому нїщо не може захвилювати чи збентежити наш спокій душі. Три фільософії далекої минувшини мали величезний вплив на Монтеня, Епікур, Сенека і Плютарх. Перший проповідував культ особистого щастя і в сьому пунктї Монтень близько підходить до нього, бо й його мораль зрештою зводить ся до того, аби зуміти

бути щасливим. Два иньші письменники були його приятелями і порадниками в сумні хвилини житя, спричинились до вироблення тої ясности духа, яку він подібно до стоіків лїчив за необхідну умову людського щастя. Плютарха він ставив висше над Сенеку і називав його своїм „требником“. Та з огляду на те, що у Плютарха не було строгої і ясної системи моралї, хоч він і хилив ся до скептицизму, Монтень, по природі своїй ворог усякої системи, охоче брав у нього ріжні анекдоти, психольоґічні уваги, але висновки з них робив власні.

Познайомившись із загальним характером сьвітогляду Монтеня, перейдемо до його поглядів на ріжні питаня моралї. Від такого скептика, яким був Монтень, трудно чекати проповіди яких будь моральних ідеалів. Мораль Монтеня, скілько можливо її зрозуміти на підставі ріжних місць із його Нарисів, досить часто суперечних, збудована на культурі особистото щастя, в загалї має епікурейський характер, але є в ньому деякі риси, що нагадують мораль стоіків. Уважаючи метою людського житя — досягти щастя, він оцїнює саму чесноту і моральний обовязок на стільки, на скілько вони не суперечать його головному прінціпови; всяке силуванє людської природи в імя абстрактної ідеї обовязку видавалось йому божевілєм. „Хиба останньою метою чесноти, — каже він — не є те моральне задоволенє, яке вона приносить із собою?“ По думці Монтеня чоловік єснує не для того, аби витворювати собі певні моральні ідеали і стреміти наближатись до них, а для того, щоб жити і бути щасливим. „Я живу з дня на день — каже Монтень — і кажучи щиро, живу лише для самого себе. Відповідно до такого погляду Монтень уважає головними обовязками чоловіка — обовязки супроти самого себе. Обовязок сей вичерпуєть ся отсими словами

Плятона, що їх наводить Монтень: „Роби своє діло і пізнай самого себе!“ Останній обовязок, по думці Монтеня, найголовнїший, бо щоб з успіхом робити своє дїло, треба виступіювати власний характер, свої симпатії, розміри своїх сил, в загалї пізнати самого себе. Потім іде другий обовязок — виховати себе для щастя, то є, виробити такий стан духа, при якому щастє відчуваєть ся сильнїш, а нещастє слабше. Нещастя бувають двоякі: 1) нещастя неминучі, т. зв. обєктивні, як от смерть близьких людий, калїцтво, слїпота і т. ин. і 2) нещастя субєктивні (незадоволенє, честолюбство, бажанє богацтва, влади і т. п.), які можна зменьшити працею над собою. Обовязок чоловіка бороти ся як з одними, так і з другими: перші треба переносити покірно, як неминуче зло, піклуватись розважити себе, замінити хиби одного орґана подвійною діяльністю другого; що до нещасть другого рода, то супроти них треба ставити ся з фільософічним поглядом, тодї в значній мірі зменьшить ся їх острота. Далї за обовязками чоловіка в відношеню до самого себе йдуть обовязки в відношеню до иньших людий. По думцї Монтеня відносини сього рода реґулюють ся прінціпом справедливости: кождому чоловікови треба віддавати те, що слїд, не забуваючи про справедливість у відношеню до самого себе. Треба бути справедливим у відношеню до жінки, поводити ся з нею коли не з любовю, то з повагою, так само треба поводити ся з дїтьми, піклуючись про їх вихованє. Той сам прінціп мусить панувати і в відносинах до приятелїв, на приязнь яких треба відповідати такою самою приязню. Ворог усякої пересади або сантиментальности, Монтень переконаний, що строго переведений прінціп справедливости більше ніж який иньший здатен забезпечити щастє як усїх иньших людий, так і наше особисте. Думку про відносини чоловіка до держави Монтень форму-

лує ось як: перший обовязок кождого горожанина — повага до істнуючого порядку. Як у сфері моральній він не виставляв жадних ідеалів, так само не вірить їм і в сфері політичній. На його думку бажати зруйнованя істнуючого ладу за для тих хиб, які є в ньому, се все одно, як би хто лічив хоробу смертю. Кождий горожанин мусить підтримувати ту партію, яка піклуєть ся про підтримуванє істнуючого status quo, бо реформи, навіть незначні, підкопують довірє до старих інституцій і тому неґативно впливають на звичаї. Єдине, що по його словам дозволено горожанину, який помічає хиби істнуючого ладу, се дбати про те, щоб він не погіршив ся ще більше. Консерватизм Монтеня, що опираєть ся з одного боку на його скептицизм, на його недовірю до всяких політичних ідеалів, з другого на дбаню про власний спокій, робить досить сумне вражінє. Дійсно, в сьвітогляді Монтеня є щось хирне, зниділе, щось таке, що сумежить із буддизмом. При всій повазї до ґенїя Монтеньового людськість не піде за ним, бо зробити се значить відмовити ся від усякого поступу і засудити себе на „затхлий“ консерватизм. Невеличкий по розмірам, але інтересний змістом розділ „Нарисів“ Монтеня присьвячений питаню про вихованє. Се глава 24 і 25 його першої книги і 17 глава другої. Познайомитись із поглядами Монтеня на завданє вихованя тим більше потрібно, що вони мали досить значний вплив на пізнійші системи педаґоґічні Льокка, Руссо і відбили ся навіть у знаменитій статї Пірогова „Вопросы жизни“. Чого треба навчати дітий? — запитав хтось у спартанського царя Аґезілая. — Того — відповів мудрий цар — що вони почнуть робити, коли станута дорослими“. Сї слова, се вихідна точка Монтеня. Головна хиба сучасного Монтеню вихованя лежала в працї над одною памятю, в обвантаженю дитинячого ума

таким відомостями, які ніколи потім йому не були здатні ні на що в житю. По думці Монтеня мета вихованя полягає не в тім, аби з дитини зробити фаховця-правника або медика, але щоб він був мужем твердої волї, сильного і в купі гнучого характеру, чоловіком, що вміє розумно тїшитись щастєм і зі стоіцизмом переносити ті нещастя, які посилає йому доля. Таким робом розвій ума і формованє характеру, ось головні завданя вихованя. Розвій фізичний у Монтеня, так само як і у Раблє, мусить іти поруч із розумовим; і в сїй точцї без сумнїву відбив ся вплив Раблє, але останнїй як медик більше цїкавив ся фізичним вихованєм, тодї як Монтень в ролї моралїста дає перевагу розумовому і моральному вихованю. „Тканина людського житя — завважує він — складаєть ся з подїй, незалежних від чоловіка, і із подїй фізичних або розумових, які залежать від нього; дякуючи їм він сам може впливати на подїї. Ergo, перш усього треба розвивати волю — здібність дїяльну і розум — здібність розсудливу. Наука не мусить бути тілько працею над памятю, але також і над розумом, мусить привчати його до самостійного думаня“. Щоб вихованє мало розумну цїль, на думку Монтеня, треба наперед пізнати вдачу і нахили дитини; не треба напихати її силою ріжних відомостий, не застрашувати карами, але ступнево і уважно треба прислухати ся до голосу її власної розвоєвої сьвідомости. Монтень рішучо відкидає право вчителя формувати на власний зразок розум дитини; учитель не повинен кермувати вчинками дитини своїм авторитетом і примушувати, аби вона приймала його слова на віру — все мусить бути доказане і самостійно перероблене в розумі дитини. По думці Монтеня все може бути темою навчаючої розмови: кімната, стіл, крісло, ранок, вечір і т. д., про все

можна говорити навчаючим робом, не роблячи насилля над розумом дитини, але підіймаючи і задовольняючи її цікавість. Що до морального розвою, то Монтень, занятий переважно розвоєм розуму, звертає на нього меньше уваги і радить розвивати у дітий лише щирість і любов до правди. Чи згодимо ся й ми з висновками Монтеня, чи ні, але в кождім разї сам хід його міркувань розбуджує думку читача, наводить його на ряд нових ідей. Ось чому „Нариси“ Монтеня треба числити до тих не дуже численних книг, що ніколи не зістаріють ся, бо кожде поколїнє, студіюючи їх зі свого погляду, завше з'уміє віднайти в них щось нового.

VI. Ґуманїзм у Анґлії.

Перші познаки гуманїстичних стремлїнь у Анґлії показали ся в XV ст. Вже в початку сього столїтя зустрічаємо в Анґлії декількох мужів, зацїкавлених ново відкритими памятками клясичної лїтератури. Такими мужами між иньшими були Кентерберийський архіепископ Томас Арондель, що листував ся з фльорентийським гуманїстом Колючіо Салютаті, Генрі Бофор, епископ Вінчестерський, дядько Генриха V, який бувши на констанському соборі, близько познайомив ся з відомим Поджіо, якого й закликав до Анґлїї. Із сьвітських осіб треба назвати опікуна Генриха VI, герцоґа Гомфрі Ґльостера, людину дуже оріґінальну, охоплену горячим стремлїнем до знаня, що не зупиняла ся нї перед якими фінансовими засобами для підтримуваня нового руху, за що його так прославляли італїйські гуманїсти. До бі-

бліотеки Оксфордського університету він жертвував чимало гроший і рукописів клясичних письменників, рукописів, що закуповував нерідко за досить високу ціну в Італїї. Дякуючи заходам таких людий, смак до клясичної осьвіти став значно розповсюджувати ся в Анґлїї і від половини XV в. війшло навіть у звичай посилати вихованців Оксфорда і Кембріджа для докінченя осьвіти до Італїї. Повертаючись з Італїї сї молоді люди робили ся пропаґаторами клясичної осьвіти в Анґлїї. Під впливом сих нових течій починаєть ся реформа науки в Оксфордї і Кембріджі, вводять ся виклади клясичних авторів. Поступ у тім напрямі йшов так хутко, що коли молодий Еразм приїхав 1498 р. до Анґлїї, його вразив високий рівень клясичних наук в Оксфордї. Він знайшов там цілий кружок гуманїстів, що недавно вернули з Італїї (Колєт, Гроцій, Лінарк і ин.), кружок, у якім йому самому можна було багато дечого навчитись.

Пересаджені на анґлїйський ґрунт ідеї Відродженя мусїли доконче спіткати ся з відживаючими прінціпами середнїх віків, якими всеж таки по інерції кермувалось громадське житє. В тій боротьбі взяла як найживійшу участь лїтература і белєтристична форма явилась досить відповідним засобом для осьміюваня старих порядків і поглядів та проведеня в житє нових, більш раціональних і гуманних поглядів. Першим і найцікавійшим твором того рода була „Утопія“ Томаса Мора, приятеля Еразмового, що вийшла 1516 р. Утопія Мора, се досить яскравий доказ впливу ідей Плятона на громадські ідеали гуманїзму. Коли Мор змалював у своїй Утопії плян ідеального громадського устрою, він без жадного сумніву мав на кожному кроцї перед очима Плятонову Републїку. Твір Мора ділить ся на дві части: в першій подано критику сучасного авторо-

ви ладу анґлійського житя з його грубими звичаями, жорстоким правосудем, самоволею властий і т. и.; друга присьвячена цілком описови порядків, що панують на острові Утопії. У вступному слові автор оповідає, що під час свого перебуваня в Голяндії він познайомив ся в Антверпені з мандрівцем Рафаелєм Гіфльодеєм, який перед тим повернув ся із Америки і ніби то оповідав йому про дивні порядки на відвіданому ним острові Утопії. Головна ріжниця між Утопією і Европою полягає в орґанізації власности в Утопії, де так само як у Републїцї Плятона нема приватної земельної власности; єдиним власником землї являєть ся держава, яка на певних умовах віддає землю окремим особам. Уся людність Утопії живе окремими родинними громадами (в кождій не менше, як 10 чоловіка), на чолї яких стоять патріярхи або начальники родів. Як тільки родина переростає се число, нові члени відходять і складають нову кольонію. В кождій родинній громаді містять ся два послугачі, що виконують найприкрійші і трудні працї, до яких залїчуєть ся між иньшими і польованє. Щоб не було занадто острої ріжницї між людністю міст і сїл, кожда родина по певнім часї обовязково від'їздить на два роки до міста, бере участь у міських працях і т. д. Гроший на Утопії нема; все, що треба Утопійцеви, він може одержати на громадському ринку; в містах, подібно до Спарти, улаштовано громадські їдальні. Хоча людність Утопії займаєть ся головним чином хлїборобством, але крім того кождий мусить вивчити ся якогось ремесла, бо кожда родина сама приготовлює для себе все потрібне: білизну, одежу, обув і т. д. Брак гроший викликує у Утопійців особливий погляд на „благородні“ металї, які в їх очах не мають жадної вартости. Уряд на Утопії демократичний; кожді 30 родин вибирають

собі на рік правителя або філярха з учених людий. Усїх філярхів 200; вони вибирають із чотирьох кандитатів, обібраних народом, князя, що править Утопійцями досмертно. В разї надужитя власти вони-ж таки й скидають його з князївства. Докладно описавши устрій житя Утопійцїв автор устами Рафаеля висловлює своє щире переконанє, що на землї не може бути справедливости і щастя, поки істнує приватна власність і поки гроші відограють ролю мірила всїх річий. Такий був ідеал громадського устрою, поданий гуманїстом, вихованим на Плятонових ідеях.

Своєю дорогою, не кажучи вже про загальний імпульс, прищеплений гуманїзмом розумововому рухови в Анґлїї, він мав спеціяльний вплив на систему вихованя і викликав декілька трактатів, де викладалась ся нова система. В 1570 р. вийшла в сьвіт праця Роджера Атема „Шкільний учитель“, де більше - менше систематично викладали ся нові погляди на вихованє. Перше, що рекомендуєть ся тут учителеви, се лагідне поводженє з дїтьми. Замісь звичайних у ту пору мір строгости, що лише роз'ятрюють дїтий, Атем радить прищепити їм любов до науки, зробивши самі виклади тої науки цїкавими і займаючими. Другим основним пунктом своєї педаґоґічної системи Атем, подібно до італїйських гуманїстів-педаґоґів, лїчить гармонїю духа і тїла; з огляду на те радить педаґоґам звертати увагу на фізичне вихованє учеників. Знову-ж із огляду на те, що метою кождого вихованя є приготованє людий до житя, Атем підкреслює необхідність плеканя в душі дитини високо-моральних прінціпів, послуху старшим і дісціплїни.

Студіюванє впливу ідей Відродженя на лїтературу Анґлїї було би неповним, колиб залишити анґлїйську драму. Від середнїх віків Анґлїя

одержала в спадщині три головні драматичні форми: містерію, мораліте і фарсу або інтермедію. Ся остатня форма раніш ніж иньші підлягла перерібці в античному дусі. До 1537 року треба також відносити появу інтермедії „Терсіт“, в якій драматизована історія Гомерівського Терсіта, переробленого під впливом Плявта на Вояку Хвастуна. До часів Едьварда VI треба також відносити другу інтермедію „Джек Ошуканець“ (Jack Lugler), в якій можна добачити вплив Плявтового Амфітріона; пізнійше, за часів Генриха VIII, інтермедія силкуєть ся переняти собі технїку античної комедії, з розділом на 5 актів. Така була пєса Ральфа Юдола „Ройстер Дойстер“ (біля 1550 р.), яку звичайно величають першою правдивою анґлїйською комедією. Коло половини 16 віка починають приймати більше-меньче правдиву форму і мораліте; вони так само дїлять ся на пять актів і починають допускати до себе крім алеґоричних фіґур і історичні особи, дякуючи яким мораліте помалу прибирають форму драматичної хронїки. Такі були пєси епископа Беля, а також драма (полов. 16 в.) „Славні побіди Генриха V“, яку використав навіть сам Шекспір. До 1561 р. належить драматична хронїка „Ґорбодук“, що вважаєть ся першою правдивою анґлїйською траґедією. Вона має 5 актів і написана, слїдом за Сенекою, з хорами і в риторичному стилю, хоча зміст її позичено з анґлїйської історії.

Велике значінє в історії анґлїйської драми мало заведенє в Льондонї постійних театрів. Відомо, що середньовіковий театр був театром аматорів і що власне стану акторів не було. В Анґлії театральна дирекція лежала в руках духовенства, потім перейшла до рук ремесницьких цехів та торговельних корпорацій. Перші згадки про акторів професіоналїстів, що грали в інтермедіях, подибуємо в 1464 р. В кін-

ції XV віку деякі визначнійші двори мали у себе власних акторів. Із королїв Річард III перший завів цїлу драматичну трупу; підлягала вона окремому урядникови, що завідував королївськими забавами і звав ся Master of the Revels. При дворі Генріха VIII-го бачимо на королївськім удержаню аж три трупи акторів. У початку другої половини XVI віку число акторів збільшило ся до тої міри, що уряд Єлисавети мусів зменшити його, видавши наказ (1572 р.), що ставив усїх акторів, коли тілько вони не були втягнені до трупи якого льорда, на рівнї з волоцюгами і суворо карав за те. В 1574 р. улюбленець Єлисавети льорд Лейстер виєднав для власної трупи патент, що надавав їй право давати вистави не лише в Льондонї, але й на провінції. З початку трупа давала вистави в самім Льондонї, але трохи згодом, дякуючи сварцї, що повстала між нею і міською радою, примушена була перенести ся за міську межу. Тут у 1575 р. голова трупи Боредж збудував на місцї скасованого домінїканського манастиря перший постійний театр, відомий під назвою Блякфраерського. Слїдом за ним у тій самій місцевости повстали ще два театри, а в 1577 роцї їх налїчувалось уже вісїм. Заведенє постійних театрів творить епоху в історії анґлїйської сценїчної штуки. Доки театральні вистави відбували ся при палацах льордів або в найнятих будинках, їх істнуванє не було забезпечене: значні більше-меньче особи, господарі таверн, члени міських рад у кожній хвилї могли втручати ся в справи акторів. Тепер, від коли театральні будинки повстали за межою міста і на власній землї, актори вперше стали міцно на ноги, вперше війшли в безпосередні зносини з публїкою. Що раз більше замилуванє до театральних вистав викликало досить велике противдїланє з боку пуританських проповідників та пронятої пуританськими

поглядами льондонської міської ради. Причини неприхильного відношеня до вистав із боку останньої були подвійні: а) поліційні — страх пожежі і ріжних бенкетів, страх розповсюдженя чуми та иньших пошестий і б) причини внутрішні, моральні. В кінці XV в. пуританські погляди все більш і більш розповсюджували ся серед льондонської людности, а по навчаню сеї секти театр уважав ся інституцією діявольською, твором самого Сатани, придуманим для спокуси і загибелї людських душ. Льондонські театри були двох типів: більше просторі, що звали ся публичними (public) і менче просторі, або приватні (private). До перших належали Ґльобус і Лебедь, до других Блякфраєрський і ин. Будівля і устрій анґлїйських театрів були надзвичайно прості. Звичайно анґлїйські театри були покриті дахом лише на половину; дах захищав тільки сцену і ті льожі, що прилягали до неї; півколесний партер, подібний до циркової залї, був зовсїм відкритий і глядачі, що містили ся в ньому, кожну хвилину мусїли сподївати ся неприємних інцідентів з боку вередливої льондонської погоди. Що до сцени, трохи піднятої над партером і відділеної від нього залїзною огорожею, то вона мала два відділи — авансцену і прибудоване на заднїм пляні підняте в гору місце з бальконом, що відділяв ся завісою. Балькон удавав собою терасу, башту, міський мур; тут напр. відбувало ся побачене Ромео з Юлїєю і відси горожани Анжера вели переговори з королем Джоном. (Шекспірова драма: „Король Джон“). Під бальконом була уміщена маленька внутрішня сцена; тут напр. стояло ліжко Дездемони і тут же автори в „Гамлєтї“ грали пантоміму отроєня короля. Праворуч балькона містив ся оркестр. Головною хибою будівлї анґлїйської сцени було те, що частина глядачів займала місце на сценї. Крім льож, що мі-

стили ся довкола сцени, найбільше заможна і інтеліґентна частина публики сиділа або на лавах біля льож, або просто напів лежала на рогожках або на власних плащах; за такі місця платило ся по 1 шіллінґу, тодї як місце в партері коштувало всього 1 пеннї. Сценїчна обстанова виглядала просто; не було і згадки про якісь декорації або кулїси. Все убране сцени обмежувало ся лише на удраповане килимами, чорне в траґедіях і рябе в комедіях. Прикріплені до килимів чотири квадратові картони з двома перехресними білими поясами мусїли означати вікна. Відомости про місце подій подавали ся на дошцї, яку виносили на авансцену і прибивали цьвяшками до стовпа; щоб повідомити про зміну місця подій, треба було тільки перемінити дошку з написами. Коли знаєш се, тодї стає зрозумілим вислов Тена, що при виставі Шекспірових драм головним машиністом була жива уява публїки.

VII. Попередники Шекспіра.

В епоху заведеня постійних театрів анґлїйська драма переживала хаотичний стан. На сценї виставлялись твори найріжнїйшого змісту: моралїте, драматичні хронїки із рідної історії, кріваві драми, яких зміст брав ся із середньовікових новель, пєси зі вставленими до них інтермедіями і т. д.; не дбаючи про художну вартість своїх творів, автори їх усю силу покладали на те, аби „потрясти“ залїзні нерви своєї публїки, примусити її здрігнутись від жаху, або розсьмішити її до слїз. Нїколи вони не завагались перед тим, аби вставити в траґічні дїї комічний фарс, нагрома-

жували вбійства, взагалї не зупинялись нї перед якими сценїчними ефектами. Надати драмі хоч яку будь художну орґанїзацію зважив ся вперше Джон Ляйлї, найстарший з числа тих драматурґів, що звичайно звуть ся попередниками Шекспіровими. Се був чоловік із клясичною осьвітою, маґістер штуки і автор популярного в свій час романа „Евфуес“. Склад і мова сього романа — штучні, підсоложені клясичними порівнанями, грою слів і стилїстичними оздобами; — роман був у моді в часи Єлисавети і від імени героя романа його стиль став відомий під назвою евфуізму. Найкраща з його драм, се Олександер В. і Кампаена. Зміст її — великодушний вчинок Олександра Македонського, який довідавшись, що улюблена ним дївчина кохає маляря Апеллєса, перемагає свою пристрасть і віддає її добровільно Апеллєсу. Поруч із сею головною дїєю йде друга комічна, де дїєвими особами виступають придворні Олександра; фільософи Плятон, Арістотель і Діоґен, а також їх прислужники, що силкують ся випередити один одного острим розумом і сьмішать публїку. Не мала заслуга Ляйлї полягає в тому, що він увів прозаїчний діяльоґ замість віршового, а до того ще й римованого. Се був досить значний крок на шляху зближеня драми з житєм. Нї в кого з драматурґів попередників Шекспіра не зустрічаємо такого веселого, живого і дотепного діяльоґа, як у Ляйлї, і коли порівняємо діяльоґи прислужників у драмах Ляйлї з подібними сценами у Шекспіра (напр. з розмовою грабарів у Гамлєтї, що також міряють ся остротою рузуму один із другим, то переконаємо ся, що Ляйлї мав свій вплив на Шекспіра.

Крім Ляйлї в кінці XVI в. тїшив ся великою славою Томас Кід, якого кріваві траґедії (Джеронїмо і Гішпанська траґедія) так прийшли до вподоби анґлїйській публиці, що вистав-

ляли ся на сцені навіть тоді, коли Шекспір написав Гамлета, Макбета і Короля Ліра.

Одною з головних причин, що сприяли надзвичайному хуткому розвоєви анґлійської драми в кінці XVI в. було те, що театр притягнув до себе все молоде, осьвічене і талановите. Драматурґи, попередники Шекспіра, були людьми, що одержали висшу осьвіту переважно в Оксфорді і Кембріджі. Під рукою клясично-осьвіченої і талановитої молоді драма хутко прибрала артистичну орґанізацію. Уже в творах Ляйлї можна завважити нахил надати драмі внутрішню єдність, поставивши в центрі її одну величню особу, але від Ляйлї, як від драматурґа придворного, а до того коміка, нічого було й чекати реформи поважної драми, перетвору крівавої траґедії в художній твір. Така честь випала на долю Марльо, найталановитійшого з попередників Шекспіра (1564—1593 р.). Драматичні твори Марльо надихані талановитістю і виявляють в авторі їх огнистий, нестриманий темперамент. Його інстинктом тягло до себе все величнє, титанїчне. Більшість його героїв надїлена такими пристрастями, що переважають усяку дїйсність, і такою волею, яка не знає жадних перепон. Літературну карієру він почав траґедією „Тамерлян“ (1586 р.), драмою, написаною в народно-романтичному стилю, якого він ужив власне за для того, аби реформувати його. Він зразу завважив, що власне такого рода драмам, а не клясичним, належить ся будучність, і покладав увесь свій талан на те, аби надати їм клясичну орґанізацію. Він одночасно реформував і зміст і форму драми і навіть її вислов. Змалювавши в особі Тамерляна тип честолюбця і завойовника, Марльо зразу поставив траґедію на психольоґічний ґрунт. До нього драма була чергованєм крівавих подій, але в ній не було внутрішнього центра. Марльо дав їй той центр

у характері героя, і власне в його сильнїйшому над усї иньші пристрасти честолюбстві, в бажаню власти. Другою заслугою Марльо було вироблене натуральнїйшої дікциї. До Марльо народно-романтична драма писалась римованими віршами і при тім сама думка досить часто падала жертвою римів. Завівши в свою драму т. зв. білі вірші Марльо надав свойому діяльоґови більше свободи і натуральности; щаслива новина подобалась усїм і слїдом за Марльо всї драматурґи стали писати свої драми білими віршами. Два роки по Тамерлянї Марльо виставив на сценї свого Фауста. (1588 р.). Сюжет для сеї драми він позичив із народної книги про Фауста, виданої 1587 р. Шпісом і скоро по виданю перекладеної на анґлійську мову. Неясним поривам нїмецького чарівника, зрозуміти тайни природи, щоб Марльо надав глибокий змисл сьвідомого незадоволеня схолястикою, незадоволеня так характерного для поступового чоловіка епохи Відродженя. Але як справжнїй Анґлїчанин, Фауст у Марльо дивить ся на науку з практичного погляду, вбачає в нїй могутнїй спосіб до розширеня власти чоловіка над природою і тілько за таку науку він годен віддати чортови свою душу. В сьому й полягає головна ріжниця його від Фауста Ґетевого. Так само і Мефістофель Ґетевий не подібний до Мефістофеля анґлїйської драми. Перший — дух запереченя, дух іронії, справжнє втїлене руйнуючих раціоналїстичних теорій XVIII в.; другий стоїть близько до Мефістофеля леґендарного; се — грішний ангел, що заховав у собі ще спогади про небесне блаженство. З драматичного погляду Фауст стоїть низше Тамерляна. В ньому не має вірної льоґічної дії, що розвиваєть ся із своїх основ; се ряд сцен та епізодів, звязаних чисто формально між собою і покладених один за одним у такім порядку, в якім ідуть у книзї Шпіса. Вартість

драми Марльо більш у лїричних, як у драматичних партіях, але за те в лїричних місцях він доходить до нечуваної тодї досконалости. Рік пізнїйше Марльо виставив нову свою, третю вже драму „Мальтийський Жид". Тодї як основною рисою Тамерляна було честолюбство і жадоба власти, то патосом Мальтійського Жида являють ся дві пристрасти — бажанє наживи і почутє пімсти. Сим пристрастям зумів Марльо надати такі кольосальні розміри, такі психольоґічні глибокі мотиви, що вони стають майже поетичними. Подібно до Скупого Рицаря Пушкіна герой драми Барабас любив гроші, головно за те, що володїнє ними підіймає його у власних очах, що для нього роскіш — почувати свою могутність, і утїха думати, що ті самі христіяни, які так погорджують ним, у разї потреби прийдуть до нього з уклоном. Ся траґічна риса вдачі Мальтійського Жида була перенята Шекспіром, який використав драму Марльо для свого Венецького Купця. Останнїм і найцїннїйшим твором Марльо була драматична хронїка Едвард II. Зміст її обіймає всї головні подїї царюваня нещасного короля, його боротьбу з могутнїми вазалами, що повстала дякуючи двом його фаворитам Ґавестону і Спенсеру, до яких він був занадто прихильний, можна сказати, з якоюсь божевільною впертістю; розрив із королевою, утрата престола і нарештї смерть від руки підісланих убійць. Твір Марльо має велике значінє в історії анґлійської драми, як перша проба відтвореня певної історичної епохи; під його рукою драматична хронїка приняла форму драми з вірними драматичними положенями і майстерно намальованими характерами. Заслуги, які поклав Марльо для розвою анґлійської драми, дуже великі. Коли згадаємо, що Марльо родив ся одного року з Шекспіром і помер не проживши й 30 років, тодї власне, коли

Шекспір написав декілька комедій і дві-три драматичні хроніки, коли пригадаємо той стан, у якому він застав драматичну штуку і в якому залишив її по собі, то мусимо схилити ся перед силою й оріґінальністю його ґенія.

Третє місце в ряді Шекспірових попередників належить приятелю Марльо — Роберту Ґріну. Крім лїричних віршів і великого числа оповідань, із яких деякі були дуже популярні, він залишив по собі кілька драм, поміж якими найкращими можна назвати ось які: „Історія Якова I Короля шотляндського“, „Чернець Бекон“ і „Векфільдський полевий сторож“.

Хоча „Якова I.“ названо історією, себто власне історичною хронїкою, але в сій драмі мало власне історичного, коли не рахувати трьох дїєвих осіб: Якова I, його жінки Марґарити (у Ґріна вона має імя Доротеї) і її батька, анґлійського короля Генріха VII, яких він поставив між собою не в ті відносини, в яких вони були в дїйсности. Бажаючи надати своїй драмі більше розмаїтости і сценїчности, Ґрін написав до неї вступ, де дієвими особами виступають Оберон і Ельфи, і помістив у саму драму декілька помічних сцен, з яких дієвими особами виступають прислужники.

Коли виключити сї сцени, так незграбно звязані з головною дією, то Ґрінову драму можна назвати досить гарно написаним твором. В нїй видно брак добре обдуманого пляну, та про те драматичний інтерес постійно зростає, деякі характери, як от приміром характер королеви Доротеї, змальовані артистично.

Найпопулярнїйшою драмою Ґріна був „Чернець Бекон“. В основі її лежить середньовікова леґенда про чорнокнижника ченця Бекона, що при помочи маґії творив найріжнїйші чуда. Маючи тип чорнокнижника, Ґрін узяв ся до свого

завданя інакше, ніж Марльо, і змалював Бекона не таким, яким він був у дійсности, а таким, яким був змальований у леґенді. Бекон Ґріна, се не запеклий ворог схолястики, не великий піонер досьвідного знаня, яким знає його історія; се звичайний чарівник, що при помочи маґії виробляє ріжні штуки. Хоча з ідейного боку Ґрінова драма не може бути поставлена поруч із Фаустом Марльо, за те з погляду драматизму вона значно ліпша. Дуже доладно зумів Ґрін злити в своїй драмі дві історії: історію Бекона й історію відносин Марґарити до Лесї та принца Уельського. Не мало оживленя і веселости надає Ґріновій драмі особа фамулюса Беконового Майльза, який сідлає самого чорта і на нїм їде до пекла.

Остання і найліпша Ґрінова драма Векфільдський полевий сторож виставлялась на сценї 1593 р., себто тодї, коли сам Ґрін уже помер. В основі драми лежить історичний факт — повстане ґрафа Кендаля і деяких иньших вельмож у спілцї з шотляндським королем Яковом проти Едварда III. В боротьбі короля з заговорщиками виростає до епічних розмірів особа Векфільдського полевого сторожа, що бере в полон бунтарів-льордів і тим способом робить кінець повстаню. Се ідеал народнього героя, бідного, але гордого своєю бідністю, який нїчого не бажає за свої заслуги королеви. В Ґрінових драмах видно на кожному кроцї руку романїста. Він не стілько дбає про єдність драматичного інтересу і оброблене характерів, скілько про складність інтриґи і ріжнородність авантур. Але переносячи роман з усею його складною фабулою на сцену, Ґрін умів звязати нитки сеї рябої тканини так, що вони справляли бажаний ефект і не перешкаджали інтересови цїлости. Ледве чи хто з драматурґів-попередників Шекспіра, не виключаючи навіть і Марльо, зумів би звязати між собою дві

інтриґи так дотепно, як се зробив Ґрін у Ченції Беконї. Заслуги Ґріна в історії анґлійської драми можна сформулувати так: що зробив Марльо в сфері історичної траґедії або драматичної хронїки, те зробив Ґрін у сфері народно-роматничної драми. Обидва драматурґи удосконалили обібраний ними тип, надали йому псіхольоґічні мотиви, оздобили прегарно змальованими характерами. З сих останнїх найбільше вдали ся Ґрінови жіночі характери, і можна сказати без прибільшеня, що в справі креації ідеальних жіночих характерів Ґрін послужив у деякій мірі взірцем для Шекспіра.

Хоча Шекспір залишив далеко за собою на пів позабутих попередників і вважаеть ся батьком нової драми, та не требаж забувати, що вони промостили йому шлях, що без них він не був би тим, чим став. Вони вивели анґлійську драму з хаотичного стану, надали їй певне викінчене, прибрали в псіхольоґічні мотиви, удосконалили її дікцію, словом, зробили з неї артистичний твір. Коли полишимо на боцї ріжницю таланів і розглянемо питане з історичного боку, то мусимо признати, що Шекспір і його попередники належать до одної і тої самої школи драматурґів, що в способі користуваня жерелами, ґрупованя сцен та укладаня артистичного пляну в значній мірі навіть у мальованю характерів вони вживають таких самих способів, так що ріжниця між ними в відношеню до артистичної технїки полягає не стілько в самому замислї, скілько в більшій чи меньшій мірі на його викінченю.

VIII. Шекспір.

Шекспір був ровесником Марльо. Він уродив ся 1564 року в Стретфордї, на річцї Евонї, в ґрафстві Варвік; дім, у якому він уродив ся, доси ще показують одвідачам, хоча, звичайно, його не раз перебудовували. Біоґрафічні відомости про Шекспіра надзвичайно бідні. Відомо, що батько його з початку був досить заможний чоловік, володїв двома будинками в містї, та потім матеріяльно звів ся нїнащо, і се власне примусило його, як переказують, узяти молодого Шекспіра із місцевої клясичної школи, де він придбав сякі-такі відомости в клясичних мовах. Документально відомо, що 1585 року Шекспір одружив ся з Ганною Гетвей, донькою сусїднього йомена, дївчиною незаможною, а до того ще на 8 років старшою від свого молодого чоловіка, і що 1585 р. у нього було вже троє дїтий. При такому станї залишати ся в Стретфордї для молодого і енерґічного чоловіка було просто неможливо, і покинувши жінку з дїтьми в містї Шекспір виїхав до Льондону в р. 1586—87, щоб там вишукати якісь засоби для удержаня родини. Приїхавши до Льондону, Шекспір вступає з початку актором до трупи свого земляка Борбеджа, потім стає фаховим драматурґом і пайщиком Блякфраєрського театру, що належить до Борбеджа. Він авансує так хутко, що викликує заздрість у Роберта Ґріна, який на підставі того, що Шекспір почав свою драматичну дїяльність перерібками драм своїх попередників, називає його вороною, оздобленою чужим пірєм, Іваном на всї руки, майстром, що уважає себе за єдиного чоловіка, який вміє потрясати сценою[1]).

[1]) В анґлїйськім текстї shake-scene, тряси-сцена, натяк на прозвище Shakespear, що значить тряси-спис. — І. Ф.

Не задовольняючи ся своїми успіхами в ролї актора і драматурґа, Шекспір видав у сьвіт дві поеми, Венера і Адоніс (1593 р.) та Тарквінїй і Люкреція (1594), присьвячені ним його покровителю і приятелю, льордови Саутамптону. Коли 1595 р. відчинено другий просторійший театр „Ґльобус“, справи трупи Борбеджа стали ще більш успішними і члени її одержували чималу дівіденду. Що на долю Шекспіра випало не мало баришів, сьвідчить той факт, що 1597 року він купив у Стретфордї дім із садом. В р. 1598 популярність і слава Шекспіра була так велика, що відомий критик того часу Мірес порівнює його з Овідієм, Плявтом і Сенекою. Живучи в Льондонї Шекспір мав можливість війти в близші зносини з многими тодїшнїми лїтературними знаменитостями. Він приятелював із драматурґом Флєтчером, поетом, драматурґом та перекладачем Гомера Чепменом, і з головним репрезентантом „побутової“ комедії Бен-Джонсоном. З кождою новою драмою зростала його популярність, а поруч із нею і доходи. В р. 1602 і 1605 він купив іще кілька кавалків землї за досить значні суми. Та видко, льондонські тріюмфи мало задовольняли Шекспіра, бо щось біля 1608 року, під час своєї найбільшої слави, він залишає Льондон і переселяєть ся до рідного міста. Впрочім він не порвав зносин нї з театром, нї зі своїми приятелями. Є переказ, що він надсилав із Стредфорда по однїй, іноді по дві драми річно і що його відвідували його льондонські приятелї. Шекспір помер 23 цьвітня 1616 року на 53 роцї свого житя. З недостачі біоґрафічних даних не виплива€, що Шекспір не тїшив ся славою. Річ у тім, що в XVI віцї лїтературна дїяльність уважалась за дїяльність нижчого порядку, а надто дїяльність драматурґа. Найвчаснїйші похвали сучасників відносять ся не до драм, а до віршів, поем та сонетів Шекспірових.

Аж у році 1598 Мірес вихваляє однаково його поеми, як і драми, а в р. 1623 Бен-Джонзон сьміло і без ваганя славить Шекспіра як найбільшого драматурґа всього сьвіта. Хоча відомости про Шекспіра, як про чоловіка і актора, ще скупійші, але всеж із них можна вивести, що він був прегарний актор і що його моральні прикмети викликали до нього глибоку повагу всіх, хто тілько мав нагоду пізнати його. Із епітета милий (gentle), з яким завше згадували Шекспіра, видко, що в його вдачі переважали делїкатні, мягкі риси, які завше очаровують людий.

Драматичну дїяльність Шекспіра досить зручно можна подїлити на 4 періоди, що в купі з тим будуть і моментами в розвою його творчости і сьвітогляду. До першого, найвчаснїйшого періоду Шекспірової творчости, крайнїми межами якого треба поставити час приблизно від 1587 до 1594 р., належать головно перерібки чужих драм (Генріх VI, Тит Андронїк, Усмирене Непокірної, Перікль, Комедія Помилок, Два Веронцї і Змарновані любовні заходи), яких успіх на сценї викликав таке обурене з боку близького смерти Ґріна. Тут Шекспір, що очевидно не винайшов іще власного шляху, підпадає з одного боку під вплив крівавої в високім стилї траґедії Кіда і Марльо (Тит Андронїк) і не меньче крівавих старинних драматичних хронїк (Генріх VI); з другого боку під вплив Плявта (Комедія Помилок) і італїських комедій та новель (Усмирене Непокірної, Два Веронцї). Траґізм і комізм сих драм цїлком зовнїйшнїй. Так у траґедіях доказом першого являють ся калюжі крови, відрубані і вирвані язики, за те в комедіях комізм основуєть ся на грі слів, або на зовнїшнїй схожости, переодяганю жінок у мужеське убране і на тій плутанинї, яка випливає з сього і т. д. Останньою драмою сеї першої ґрупи треба вважати комедію

„Змарновані любовні заходи“, скорше сатиру ніж комедію, де Шекспір в особі Дон-Армада осьміює той штучний, цьвітистий високий стиль, якому він сам заплатив значну данину в Титі Адроніку і Генріху VI.

Другий або середній період Шекспірової творчости обіймає собою мало не 6 років (1595—1601). Тут талант Шекспіра доходить до дивного розвою і виявляє свою силу в витвореню найріжнїйших форм драми. Ряд їх починає перша оріґінальна траґедія Ромео і Юлїя, про яку вже згадує 1595 року один сучасник. За нею йде фантастична комедія-сатира Сон літньої ночи, де поруч із реальними особами виступають як дієві особи і фантастичні істоти, легкі як вітер, невловимі як сон. В иньших творах сього періоду можна завважити глибоке зацікавлене сутю житя і живіший інтерес до сучасних питань. В Венецькому купцї поет порушує поважне моральне питане про відносини формальної юридичної правди до правди висшої, моральної, основаної на співчутю, милосердю; потлумлене Шайльока показує, на боцї якої стояв сам Шекспір. В комедії Дванацята ніч в особі Мальволїо осьміяна пуританська нетерпимість і зовнїшня сьвятість. В драмі Все добре, що кінчить ся гарно, Шекспір рішуче руйнує прінціп родословної гордости. Коли ґраф Бертран Русільонський, гордий своїм походженем, цурає ся достойної дївчини тілько тому, що вона походить не з вельможного роду, йому доводить ся вислухувати суворі докори короля і навіть власна мати вирікає ся його. Найбільш оріґінальним здобутком другого періоду Шекспірової творчости є ґрупа історичних драм з анґлїйської історії (Король Джон, Річард III, дві частини Генріха IV і Генріх V.) Сі драми мають величезне значінє в розвою драматичної творчости Шекспіра; вони прикріпили його до

землї, заострили його погляд у сфері практичних відносин. Тут одного заглядaня в душу чоловіка було за мало, тут потрібно було уважно студіювати епоху, її житєві інтереси і стремлїня. Наслїдки сього студіюваня критики знаходять в історичних драмах Шекспіра, в яких, кажучи взагалї, вірно характеризуєть ся дух епохи і її найвидатнїйші діячі. В драматичних композиціях історичних драм Шекспірових є певні хиби, властиві подібним творам; їм бракує єдности і внутрішнього центра, а також епічного характеру дії, що припускає занадто великі епізоди. Впрочім се ухиленє від законів драматичної технїки з лишкою надолужуєть ся артистичною вартістю самим епізодів (історія Фальстафа в Генрісї IV). До сього-ж таки періоду зачисляють ся також і Віндзорські кумасї, єдина побутова комедія Шекспіра, де в особі Фальстафа висьміяно розпусне, збіднїле, але горде своїм походженєм дворянство, і комедія „Як вам до вподоби“ прегарна ідилля, на якої сьвітлому тлї малюєть ся понура особа мелянхолїка Жака, якого сантиментальна мелянхолїя являєть ся немов прольоґом до поважнїйшого і глибокого розчарованя Гамлета.

Вже в деяких творах другого періоду Шекспір порушив питанє про вплив пристрастий на душу чоловіка. Комедія Венецький купець, се не що иньше, як траґедія ненависти і пімсти.

В третьому, доспілому періодї сей мотив стає переважаючим, і головним завданєм поета являєть ся мальованє захитаного пристрастю чоловічого духа. Так Гамлет, се траґедія розчарованя і пімсти; Макбет — траґедія честолюбности; Отелльо—траґедія заздрости і руйнуваня ідеалів; Король Лїр збудований на мотиві дитячої невдячности, що отроює душу героя, а Тімон Атенський—траґедія мізантропії і розчарованя, що ви-

ростають на ґрунті безмежної любови до людий, які обманюють Тімона і повертають сю любов зовсїм у протилежне почуте. Похмурний тон сих творів сьвідчить про те, що він був відблиском песімістичного настрою самого поета, під впливом якого все жите ввижалось йому в чорному колїрі. В сих усїх творах Шекспір виступає великим психольоґом, що глибоко заглядає в таємничі закутки чоловічої душі. До сього-ж таки періоду зачисляють ся і три драми з римського жита (Коріолян, Юлїй Цезар, Антонїй і Клеопатра) і драма глибокого змісту Міра за Міру, що своїм похмурним характером не уступає Гамлетови. Подібно до Коріоляна Міра за Міру, се драма гордости, ріжниця між ними полягає в тім, що Коріолян — представник римської патріціянської гордости, тодї як Анджельо, представник пуританської гордости духа в парі з пуританською нетерпимістю і зовнїшньою сьвятістю. В творах сього періоду, що обіймає 1602—1608 р., драматичний талант Шекспіра досягає найбільшої зрілости і відповідно до сього в дікції його помічаєть ся більше артистичної простоти, стислости і сили.

Четвертий і останнїй період драматичної дїяльности Шекспіра характеризуєть ся критикою, як період спокою і примиреня з житєм. Житєвий досьвід зміцнює драматурґа і він не впадає в розпуку від житєвих суперечок і здаєть ся, більше схиляєть ся до віри в побіду добра, нїж зла. Сей настрій з разу відбиваєть ся на загальному кольориті і розвязцї Цимбелїна, Зимової казки і Бурі. Несправедливо запідозрені Імоджена і Герміна одержують знову всї свої права і займають давнї місця в серцях своїх чоловіків. Так само Просперо, дійшовши до переконаня, що прощенє більш радісне, нїж пімста, прощає своїх ворогів, що вигнали його з рідного краю; словом,

усї дісонанси розвязують ся в загальну гармонїю, що наповнює собою в останнї роки житя душу поета, і критики небезпідставно вважають Бурю немов поетичним заповітом Шекспіра і ототожнюють могутнього чарівника Просперо, що розторощує свій чарівний скипетр і глибоко ховає в землю свою маґічну книгу, з великим чарівником драматичної штуки, який стомившись від праць і тріумфів віддаляєть ся на спокій у Стретфорд, не відкриваючи нікому тайни своєї творчости і власти над серцями людий.

Для того, щоб стати в відношеню до Шекспіра на єдино вірну історичну точку погляду, треба відмовитись від того пересуду, якого тримають ся навіть такі визначні авторітети, як напр. Ґервінус, немов то Шекспір застав анґлїйську драму в хаотичному станї, немов би то він у своїх попередників міг навчитись хиба тільки того, як не треба поводити ся в штуцї. Ставлячи питанє на історичну точку погляду, студіюючи Шекспіра як найбільш блискуче сьвітило із великої плеяди драматурґів часу Єлисавети та Якова, ми сим анї скілько не понизимо його, бо тільки ґенїй міг перерости і залишити далеко за собою такі визначні таланти, як Марльо або Ґрін. Вплив їх на Шекспіра, надто великий в ранїшнїй період його творчости, анї троха не підкопує віри в його орігінальність, бо він обмежуєть ся лише на присвоюванє зовнїшнїх форм, деяких технїчних засобів, але ніколи не переходить у суть Шекспірової творчости. Шекспір міг присвоїти собі білий вірш, що його перший ввів у драму Марльо, міг позичати у своїх попередників сюжети і навіть пляни драм, але йому нівідки було позичати нї богацтва ідей, нї власного глибокого зная людського серця.

Найголовнїйша прикмета Шекспіра як поета, се глибока правдивість малюнка, якою він пере-

височує своїх попередників і сучасників. Ніхто з поетів не знав так людського серця, не завважував так тонко процесів людського духа і не вмів малювати їх так драматично, як Шекспір. Як високо цінив се сам Шекспір, видко з того, що він устами Гамлета (Акт 3, сц. 1) висловлює думку, що правдиве малюване житя, се головне завдане драматичної штуки. Ся дорогоцїнна риса не могла бути наслїдком одних лиш емпіричних спостережень; хоча безумовно Шекспір був бистрим спостерегачем людської натури, але се йому було вроджено, як і всякому великому поету. Шекспір володів природним даром переносити ся в те положене, яке малював і до такого степеня переживав його, що цїлком забував себе, своє я і ставав на висоту цїлком обєктивного роздумуваня. На сьому дарі основуєть ся друга велика прикмета Шекспіра, а власне творчість характерів. Характери, утворені Шекспіром, се в більшости випадків живі особи, що виходять далеко за межі свого драматичного положеня. Їх основні риси — складність мотивів дїяльности і сполучене типічного з індивідуальним. Ся ледви чи не найголовнїйша риса Шекспірової творчости прегарно зазначена Пушкіном: „Особи утворені Шекспіром, каже він, се не як у Молїєра типи такої чи иньшої страсти, такого чи иньшого порока, але живі істоти, наповнені многими пороками, многими пристрастями і обставини розвивають перед глядачем їх розмаїті і складні характери“. Але знанєм людського серця і творенєм характерів не обмежуєть ся завдане драматурґа. Від драматурґа вимагаєть ся, щоб він ужив сї дорогоцїнні прикмети на послугу драматичним цїлям, щоб зумів зробити певний характер фактором подїї, що розвиваєть ся перед нашими очима. І в сїм відношеню Шекспір не має собі рівного. Опираючись на свою надзвичайну здібність утворювати

типи, він для розвою пристрастий героїв утворював ґрунт в їх характерах і в окружаючих обставинах, а до того ще так, що знаючи певний характер, ми легко можемо зрозуміти, чому власне певна пристрасть може впливати так, а не інакше.

Дослїдники Шекспіра потратили чимало часу і дотепу на те, щоб витягти з його драм основи його сьвітогляду. Виходячи з ріжних вихідних точок вони натурально мусіли доходити до ріжних висновків. Одні малюють Шекспіра католиком, другі протестантом. І ті й другі забувають, що наші рями і клясіфікації занадто визькі для ґенія, що ставить до своїх героїв вусші вимоги. Не приналежність до певного табору схиляє симпатії Шекспіра до певної особи, але безкорисне стремлїнє до народнього добра, енерґія духа, непідкупність морального житя. І тут, як і скрізь, він зумів віддїлити єство від зовнїшньої форми і схиляючись перед першим, не надавав великого значіня другій. Думаючи напр. що єством релїґії мусить бути віра в Бога і любов до людий, Шекспір був доволї байдужним до доґматичних ріжниць між ріжними церквами; для нього як і для Еразма й иньших найлїпших людий епохи Відродженя, одним із головних релїґійних доґматів була толерантність, а еретиками були не ті, кого палили, а ті, що „підпалювали огнища“. Любовю і толерантністю проняті і його власні моральні погляди. Тілько велика і люблячa душа могла вложити в уста просьвітленого нещастєм Лїра золоті слова: „Нема в сьвітї винуватих“, якими як авреолею оточуєть ся моральна особа Шекспіра. Так виглядають загальні основи Шекспірового сьвітогляду, на скілько його можна зрозуміти на підставі його драм.

IX. Нарис розвою француської псевдо-клясичної трагедії.

Як у иньших краях, так і в Франції епоха Відродженя дала драмі нові взірці, прибрала драматичні твори в нові і більш закінчені з артистичного боку форми. В половині XVI віку повстала у Франції ціла школа гуманістів-поетів, відомих під іменем француської Плеяди. Ся школа ставила головним своїм завданем присвоїти француській поезії поетичні форми вироблені клясичною старовиною. На чолї її стояли Пер Ронсар, що пробував своїх сил у всїх поетичних формах, вироблених старовиною: оді, сатирі і епічній поемі, і Йоахим Ді-Беле, теоретик школи, який у своїй „Обороні француського язика“ висловлює ся з призирством про старинний француський театр і кличе своїх товаришів завести у Франції пановане трагедії та комедії в античному змислї. На сей поклик відгукнув ся приятель Ронсара, юнак Жодель, що написав трагедію „Полонена Клеопатра“, яку виставлено членами Плеяди в присутности короля і його двора, при чім ролю Клеопатри виконував сам автор (1552 р.). Величезний успіх „Клеопатри“ серед висших сфер сьвідчить, що вона цілком задовольняла смак осьвіченого суспільства в Франції. Написана в суворо-античному дусї, з хорами, вістниками і захованем трьох едностий (місця, часу і дії) Клеопатра Жоделя поклала початок тої псевдо-клясичної форми трагедії, яка опісля під пером Корнеля, Расіна і Вольтера досягла свого найвищого розвою. Діло почате Жоделем продовжували Гарнї, автор трагедії Жиди (Les Juives), Мере, автор Софонїсби і ин. В першій половині XVII в. на драматичному обрію явилось сьвітило,

Пєр Корнель, (1606 — 1634), якого твори усталюють тип француських псевдо-клясичних траґедій. Корнелю довелось почати свою літературну діяльність в епоху Рішельє, коли заснована ним і пронята наскрізь античними традиціями Академія була законодавцею артистичного смаку і критики. Вона пильно стежила за тим, аби драма мала античний характер із хорами і вістниками, аби в нїй заховували ся відомі три єдности. Почавши свою діяльність веселими комедіями Корнель 1636 року виставив на сценї свого Сіда. І по темі і в її обробленю драма Корнеля мала не багато спільного з сучасними їй траґедіями і була осуджена академією як літературна єресь. Та хоча академічний педантизм і засудив Сіда, публика захопила ся ним. Не дивлячись на се засуд академії вплинув на Корнеля дуже тяжко. Він виїхав із Парижа в свою вітчину, в Руан, цїлих три роки пережив у муках ваганя й сумнїву що до будучого напряму своєї літературної діяльности; нарештї, коли в р. 1640 появилась його траґедія Горацій (Horace), усї побачили, що гордий дух його був підломаний, що він цїлком добровільно відрік ся своєї артистичної самостійности для того, щоб іти тими шляхами, які були вказані Арістотелем і академією. Всї иньші його траґедії написані в псевдо-клясичному стилю. Тема здебільшого позичена з клясичної історії або леґенди (Цінна, Поліевкт, Едип і ин.); колиж він іноді обробляє романтичні теми, напр. Дон Санчо Араґонський, то знов таки робить се в клясичному дусї. На кінцї свого житя Корнель став навіть теоретиком псевдо-клясичної драми і написав декілька праць, в яких викладав свої погляди на завданє траґедії і на поетику Арістотеля. Головна мета сих творів — виправдати той рід траґедії, яким він придбав собі славу, т. є траґедію героїчну з її єдністю дії, надзвичай-

ними, неможливими в дійсности героями і трьома єдностями. Лєссінґ у свої Гамбурській драматурґії, розібравши докладно Родоґюну Корнеля, виголошує суворий засуд над усею драматичною діяльністю Корнеля. Сей засуд у наші часи не поділяєть ся вповні навіть німецькою критикою, що зуміла стати супроти Корнеля на історичну точку погляду і вияснила позитивне значінє Корнеля для французької драми. Характерна риса траґічного стилю Корнельового, се його героїзм. Усі його герої одушевлені або героїчними ідеями, або властивими їм пристрастями. Він любить героїзм навіть у злочині. Далекий від усього розпещеного, він вигнав із своїх драм любов як головний мотив дії, бо вважав сю пристрасть невідповідною і навіть по трохи понижаючою для героїчної натури. Корнель розумів добре, що житєвим нервом кождої драматичної події є внутрішній конфлікт і у всїх тих випадках, де йому доводилось малювати сї конфлікти, він виявляв надзвичайний драматичний талант. Головною хибою траґедій Корнеля є його невмілість творити живі особи, у котрих типове зливалось би з індівідуальним, як се бачимо напр. у Шекспіра. Герої Корнеля — се олицетворенє ріжних пристрастий і тому то вони здебільшого не справляють іллюзії. Щож до форми Корнельових траґедій, то її бездушна правильність і біднота її періпетій були наслїдком панованя псевдо-клясичної теорії драми з її неодмінними єдностями, а її риторичний характер можна пояснити впливом старих римських траґедій, яких автором уважали Сенеку і на котрих виховували ся всї драматурґи, сучасні Корнельови тай навіть сам Корнель. Збудовані на зразок античних траґедій, французькі траґедії не малювали історію стурбованого пристрастю людського духа, як напр. драми Шекспіра, але драматизували один лише момент, крізу, що була

власне наслідком сього схвильованя. Відси домагане концентрації і строго проведеної єдности дії.

Щоб зрозуміти вповні псевдо-клясичну поезію в загалі і псевдо-клясичну траґедію з окрема, треба її студіювати в звязку з поетикою (L'art poetique) Буальо, що довший час була крітерієм для кваліфікації поетичних творів у Франції. Поетика Буальо, що вийшла в сьвіт 1674 р., мала величезний вплив не тільки у Франції, але також у Анґлії, в Німеччині і навіть у Росії. Вона збудована головним робом на взір „De arte poetica" Горація і написана, слідком за ним, віршами. Хоча віршова форма була не зовсім відповідна для систематичного викладу поетичних теорій, але завдяки їй Буальо мусів додержувати надзвичайної точности в своїх дефініціях поетичних родів і форм і ті дефініції, одягнені в звучні вірші, легко заховувались у памяти. Вибір такого авторітета, яким був Горацій, можна пояснити його делікатністю, здоровим розумом, почутєм міри — прикметами, які більш усього підходили до урівноваженої, розсудливої і делікатної натури самого Буальо. Над своєю працею „L'art poetique", що складаєть ся із 4 пісень, Буальо працював щось біля 5 років, так що на кожну пісню випадало більше року розваги, праці і шліфованя. Перша частина містить вступ, у якім Буальо викладає загальні прінціпи поетичної творчости і перелічує хиби стилю: вульґарний тон, надутість і грубий комізм. По думці Буальо форма і стиль — головна річ, а думка другорядна, бо найблагороднійша і висока думка ніколи не може зробити враженя, коли ображує слух. Пісня кінчить ся порадою поетам, працювати довго і пильно над своїм стилем, щоб зробити його подібним до прозорої течії, що протікає серед покритого квітками луга. В другій частині Буальо переходить до окремих поетичних форм і викладає теорію іділлї, елеґії, оди і сатири. Третя пісня присьвячена тра-

ґедії, комедії і епопеї. Викладаючи теорію траґедії Буальо особливо підкреслює необхідність видержаня трьох єдностий. В викладі про ціль траґедії йде слідком за Арістотелем і вимагає, щоб траґедія викликувала страх і співчутє. Не мало і в тій пісні він завдячує Горацію, від якого позичив наказ уникати на сцені чогось непевного, малювати героя відповідно до його традицийного характеру і надавати кождій страсти відповідну їй мову. З другого боку від Арістотеля він переймає правило, по якому герой не може бути бездоганним, а повинен мати якусь хибу, яка й доводить його до загибелі. Після короткого нарису історії комедії Буальо викладає її теорію, при чім ставить головним правилом для комічного письменника пильне студіованє і правдиве мальованє людської природи. Позичаючи у Горація відому характеристику чотирьох зростів, він вимагає, аби письменник у своїх характеристиках мав на увазі зріст героя, щоб напр. не примушував юнака бурчати, як якогось діда; даючи драматурґови заповіт студіювати дійсність, Буальо обмежує сферу студіованя тілько королївським двором і містом (étudiez la cour et connaissez la ville), що по його думці лиш одні можуть дати зразок доброго тону. В четвертій і останній пісні Буальо говорить про високе і просьвітне значінє поезії і про те, що поет мусить мати на увазі ідеальні цїли — славу, подив і захват сучасників, а не матеріяльні інтереси, бо одна думка про них понижує вже штуку.

Беручи поетику Буальо в цїлости треба сказати, що вона має досить велике значінє, як найповнїйший і найточнїйший вираз псевдо-клясичної теорії. Впрочім між ідеями Буальо є не мало таких, які й доси не стратили ще своєї сьвіжости. Такою напр. є його увага, що ясности стилю не можна досягнути без ясности думки, що справжнїм жерелом поезії є зхвильоване чутє серця,

що письменник тільки тоді може зворушити, коли сам зворушений. Праця Буальо кінчить ся похвальним гимном Людовіку XIV, якого похвала надала його праці особливе значінє.

Від Буальо, любимця Людовіка XIV, натуральний перехід до літератури епохи великого короля, що обіймає собою другу половину XVII в. і переходить навіть у XVIII в.; але перше треба переглянути першу половину XVII в., яка містить у собі зерна того, що розцвило пишним цьвітом в епоху Людовіка XIV.

Найвидатнійшим поетом першої половини XVII в. був Мальзерб. Буальо вбачає головну заслугу Мальзерба в тім, що він перший із французьких поетів дав відчути в своїх віршах красу і музичність ритму. І се цїлком вірно. Мальзерб не належав до тих поетичних натур, що люблять лїтати на крилах вітхненя, забуваючи про все окружене, але він володів поетичним чутєм і майстерно володів віршем, хоча віршова форма не так легко давала ся йому. Хоча він і писав на замовлене, виспівуючи з початку Генріха IV, а потім Рішельє, але вмів надати французькому віршови таку викінченість, до якої нїхто до нього не доходив. Але сього мало; як суворий пурист у відношеню до язика, він вигнав із нього чимало слів і виразів, уведених поетами Плєяди, але противних духови французького язика. Кажуть, що на смертному ліжку він п о п р а в и в граматичну похибку сьвященика, який причащав його, а коли останнїй завважив, що тепер не час займати ся такими незначними річами, Мальзерб відповів, що він до кінця житя буде боронити чистоту французької мови. Але се сьмішне захоплене не повинно закривати очи на справжнє значінє Мальзерба. Він причинив ся чимало до вироблення французького язика не тілько поетичного, але також і прозаїчного. У сучасних йому поетів ми

даремно шукали би такої точности, сили і такої артистичної простоти; анї одного незграбного епітету, анї одного виразу висловленого надутим стилем; анї одної силуваної метафори. Не дивнож за тим, що поетичний стиль Мальзерба став взірцем для всїх пізнїйших поетів.

X. Еволюція француського романа.

Поруч з обновленем лїричної поезії починаєть ся обновлене також у сфері повістярської лїтератури Замісь застарілого рицарського романа являєть ся кілька нових форм: роман пастирський, роман психольоґічний, роман сатиричний і роман реальний. Пастирський роман у Франції вродив ся під впливом італїйських („Аркадія“ Санназаро) і еспанських зразків („Діана“ Монтемайора). Найлїпшим зразком пастирського романа у Франції була „Астрея“ Оноре́ д' Ірфе́, якої герой Селядон став епонїмом ґалянтного кавалєра. Значна роля, яку відіграє жінка в романї д' Ірфе́, примушує вже прочувати царство сальонів, що має наступити незабаром. Найзнаменитшим із тих сальонів був сальон маркізи Рамбульє. Біля прегарної господинї збирав ся в першій половинї XVII віку тїсний сьвітський і лїтературний кружок, що надавав тон цїлому вищому товариству Парижа і впливав на лїтературу, бо між його членами були Мальзерб, Бальзак, Буатюр і ин. Розмовляли в сальонї про все, по черзї порушували полїтичні новинки, громадські, а також і лїтературні; хтось із мужчин приносив сонет або мадриґал, який зразу підпадав критичному розборови присутних; закиди і в загалї вся суперечка велась у лагідному тонї, так що навіть

і самолюбний автор не міг образити ся. В загалі тон, що панував у сальоні Рамбульє, був як найделїкатнїйший і ґалянтний. Дами не інакше звали одна другу, як „ma chére“ (моя дорога), відки й пішло прозвище „les précieuses“, (многоцїнні), що з початку не мало ще комічного змислу. Без сумнїву, лїтература завдячує сальонови панї Рамбульє очищене язика від безсоромних виразів і облагороджене смаку, але також не підлягає сумнївови й те, що змагане до красоти мови поволи прибрало форми манерности і кокетованя вигаданими виразами, що й було висьміяне Молїєром у його комедії „Сьмішні дорогенькі“ (Les precieuses ridicules). На ґрунтї штучного сальонового тону, що панував у сальонї панї Рамбульє, повстали романи панни Скідері, яка за молодих років була постійним гостем того сальону, а на старість відкрила свій власний сальон. Найголовнїйші її романи були „Великий Кир“ (Le Grand Cyrus) і „Клелїя“ (La Clélie); кождий із сих романів обіймає по кілька томів; хоча по заголовку ті романи нїби то історичні, але в них так само мало історичного, як і в пастирському романї д' Ірфé. Під староперськими і римськими іменами письменниця виводить своїх сучасників, що розмовляють спеціяльним штучним язиком сальону де Рамбульє. Ті романи були в великій модї; навіть париська академія признала їх авторцї першу нагороду за красномовство. Справа стояла так доти, доки Буальо смертельно не вразив сю ґрупу одною своєю сатирою, зарахувавши їх до катеґорії тих псевдо-творів, якими може захоплювати ся тільки провінція.

Пробу надати сальоновому романови психольоґічну основу бачимо в творах панї де Ляфаєт. Реформа, якої вона піднялась, полягає в тім, що вона значно скоротила елемент авантури на користь елементу психольоґічного. Загибель ко-

раблів, крадїж, поєдинки відступають на заднїй плян і займають значно менше місця, нїж аналїза пристрастий і характерів. Фабулу її найлїпшого романа „Princesse de Cléves“ можна розповісти в кількох словах. Героїня романа, молода і прегарна жінка, виходить замуж за нелюбого чоловіка. Випадково вона зустрічаєть ся з Меде Немуром і закохуєть ся в ньому. Довший час вона боїть ся признатись самій собі до свого могутнього чутя, що обхопило її серце. Вона бореть ся з собою, почуває докори сумлїня і прохає чоловіка відвезти її на село. Чоловік виконує її просьбу, але швидко по переїздї на село вмирає. Героїня переживає ще більші муки, обвинувачує себе за смерть чоловіка, відмовляєть ся від щастя жити з Немуром і на завше вступає до манастиря. Висші кляси суспільства, змальовані в романах панї де Ляфаєт, виступають перед нами в привабному сьвітї, і коли вона, вихована в сальонї панї Рамбульє, відступає трохи в сьому від житєвої правди, то за нею в кождім разї лишаєть ся заслуга, що поставила роман на психольоґічний ґрунт.

Кажучи про еволюцію французького романа не можна минути мовчанкою „Комічний роман“ (Le roman comique) Скаррона, що являєть ся таким самим новатором у сфері романа, як і панї де Ляфаєт. В першій половинї XVII в. французька лїтература була засипана сантиментальними героїчно-пастирськими романами, яких герої витончено і манєрно висловлювали свої почутя. В сих сальонових героях нема анї типічности, анї житєвої правди, а від їх промов віє чимось робленим і штучним. І нараз серед сього натовпу перебраних пастушків і селядонів являють ся живі люди з визначно зарисованими характерами, від яких віє житєм та правдою. Таке було вражінє, яке справив на публи-

ку в 1651 р. роман Скаррона. Сучасні сьвідоцтва констатують, що публика повернула в туж мить спини до сантіментальних і пастирських романів і взялась за читане романа Скаррона, який мав надзвичайний успіх. Героїв свого романа автор вибрав не з висшої кляси суспільства, що зовсім відучилась балакати по людському, а з суспільного дна, із сфери провінціяльних акторів. У „Комічнім Романї“ оповідаєть ся історія одної мандрівної трупи, що їздить скрізь по Франції у своїм величезнім фурґонї навантаженому ріжними театральними причандалами. На версї його сидить красуня - акторка, а довкола неї сидять актори, одягнені в на пів історичні, на пів льокайські одїня, узброєні від ніг до голови, щоб боронити касу трупи і своїх дам. Тут змальовано надзвичайно артистично кілька типів акторів і акторок. Величезний успіх Скарронового романа сьвідчить, що поруч із романом пастирським і героїчним, який малював ідеальні боки житя, народжував ся новий рід романа, пронятого реалїзмом і житєвою правдою.

Роман Скаррона,що має багато сцен і типів вихоплених просто з житя,являєть ся натуральним переходом до реально-побутового романа. Головними репрезентантами реального романа у Франції вXVII в. були Сорель і Фіретієр. Сорель лишив по собі два романи: Комічна Історія Франсіона (L' Histoire Comique de Francion) і Пастух-дивак (Le berger-extravagant). Перший свій роман Сорель написав на подобу еспанських шахраюватих новель (La novella picaresca). Рямкою його є автобіґрафія героя, молодого чоловіка з гарної сїм'ї, але страшенного пройдисьвіта, який опиняєть ся в Парижі, знайомить ся з ріжними людьми, переважно з лїтературною богемою, сам пробує жити лїтературною працею, терпить голод, не раз попадає з модного сальону в брудну таверну і навпа-

ки, потім мандрує по провінції серед ріжних пригод поки нарешті не попадає до палацу якогось заможного барона, що приймає його з дорогою душею і якому він оповідає всі свої пригоди. Літературне значінє Франсіона полягає в тім, що він був першим у хронольоґічнім ряді реальним романом у Франції, першою, правда — трохи карикатурною-картиною француського суспільства в першій половині XVII в. Про успіх романа можна судити вже по тім однім, що до кінця віку він вийшов у 60 виданях. До такого успіху чимало причиник ся і той факт, що публика під псевдонімами пізнавала особи тодїшнїх літературних знаменотестий, Бальзака, Буаробера і ин. Другий роман Сореля „Пастух дивак“ — се явне наслїдуванє Дон-Кіхота. „Я не можу терпіти — каже автор у передмові, — істнуваня дурних людий, що уявляють собі, мов би то їх романи дають їм право вважати себе за людий з делікатним смаком (beaux ésprits)“. Такими він уважає не тільки авторів пастирських романів, але також і всїх тих, хто відступає від реального ґрунту і лїтає в фантастичних сферах. „Я хотів би, каже автор, щоб моя книга була могилою для подібних літературних нїсенїтниць“. На підставі сього можна було би уявити, що роман Сореля буде лїтературною сатирою, але се несправедливо, бо автор поруч із лїтературними дурницями зачіпає і багато соціяльних хиб, осьміює хиби і дивацтва своїх сучасників. Роман Сореля написаний по пляну романа Сервантеса. Подібно як Дон-Кіхот, начитавши ся рицарських романів і уявивши себе мандрованим рицарем, виряжаєть ся для своїх чудернацьких учинків, так герой романа Сореля, Люї, син поважного фабриканта шовкових матерій, під впливом читаня Астреї уявляє себе пастушком, опускає батьківський дім, одягаєть ся в пастушу одежу, називає себе Лї-

зісом і наймаєть ся пасти стадо в околицях С. Люї.

Від Сореля переходимо до другого представника реально-побутового романа у Франції — Фіретієра, що у своїх творах сьвідомо проводив реально-сатиричні цїли. Щоб осягнути се, треба, по думцї автора, писати так, щоб читач з разу пізнав людий, яких бачить кождого дня. Із перших слів автора видно, що він не захоче йти натоптаним шляхом, а буде стреміти стати оріґінальним. Замісь хитрощів, яких звичайно вживають романїсти, що наповняють своє оповідане неймовірними пригодами героїв, автор має на увазї оповісти кілька любовних історій, що відбувають ся між особами, яких не можна навіть назвати героями або героінями. „Мої герої, каже автор, не підуть на чолї армій, що завоювали державу; се — люди середньої кляси, що мирно йдуть собі звичайним шляхом. Одні з поміж них будуть гарні, другі поганні, але се не значить, щоб люди навіть найвисшого лету не могли пізнати в них себе“. Такими є герої найлїпшого твору Фіретьєра „Буржуазійного Романа“ (Le Roman bourgeois). Роман Фіретьєра одбиває в собі досить значний факт культурного житя Франції — піднесенє буржуазії. Під опікою державної власти, що з таким підозрінєм дивить ся на аристократичні ґрупи, які ще до недавна мали славу бунтарів, буржуазія продираєть ся всюди — і в маґістратури, і до адмінїстрації, і до лїтератури. Сен-Сімон обурюєть ся, що мінїстеріяльні теки, що були колись привілеєм висшого стану, попали до рук таких людий, як Лєшельє і ин. В тій боротьбі двох кляс лїтература XVII в. стояла на боцї аристократії, як кляси більш осьвіченої і прихильної до лїтератури. Свої антібуржуазійні тенденції автор висловлює в багатьох місцях свого романа. Коли розглядати

останній з артистичного погляду, то він виступає перед нами як ряд жанрових малюнків, написаних із великою силою і значним числом деталів. Ніде буржуазійне житє XVII в. не було змальоване так докладно, як у сьому романі. До позитивних прикмет його треба зачислити майстерне зпароване точного, докладного оповіданя й дуже тонкої та злобної сатири. Характери зазначені в загалі яскраво і правдиво, хоча фарби покладені занадто густо і досить часто портрет, дякуючи сьому, стає карикатурою.

XI. Паскаль.

Найвизначнійшим письменником першої половини XVII в. був Блез Паскаль. Крім творів цілком наукових він лишив по собі дві праці: Провінціяльні листи (Léttres provinciales) і Думи (Les Pensées), якими придбав собі величезну славу. Перша праця написана під час жорстокої полеміки Єзуітів із прихильниками протестанської секти Янсеністів, що жили в Пор-Рояльському манастирі. Єзуїти тішились: їм пощастило добити ся засудженя Янсеністів на соборі католицького духовенства. Лишалось лише Сорбоні сказати остатнє слово і тоді сам Пор-Рояль був би від разу зачинений. Паскаль, що співчував Янсеністам і приятелював із головою їх Арно, зважив ся взяти їх під свою оборону. Обміркувавши добре, Паскаль з разу зрозумів, що Янсеністи напевне програють справу, коли будуть обертати ся в сфері теольоґічних тонкостий, цілком незрозумілих більшости публики; маючи се на увазі він з разу-ж переніс питанє на ширший і зрозумілійший ґрунт моральних прінціпів і віддав процес між Янсеністами та Єзуітами на суд громадського сумлїня. Він майстерно

вивів на сьвіжу воду казуістику Єзуітів, зганьбив їх гнучку і безчесну мораль, завше здатну виправдати всї засоби для осягненя цїли. Боротьбу Янсенїстів з Єзуітами він змалював як боротьбу правди з насилєм, волї з деспотизмом, моральних прінціпів із безсердечним і безпрінціпним еґоізмом. В кінцї Паскаль звертаєть ся з красномовним покликом до париського парляменту і просить його захистити релїґійну свободу Франції. Вражінє, справлене книгою Паскаля, було просто надзвичайне. Все, що було лїпше і благородне в краю, звернулось зі співчутєм до пригноблених Янсенїстів і від сього часу імя Єзуітів стає сінонїмом лицемірства, нетерпимости і брехнї. Єзуіти попробували було полємізувати зі страшним противником, але їх „Апольоґія казуістів" (Apologie des casuistes) не мала успіху і що найгірше, само духовенство виєднало у папи її заборону. По смерти Паскаля 1662 р. в Пор Роялї в його покою знайшли декілька пачок ріжних нарисів релїґійно-морального змісту, відомих під назвою „Дум". Віддалившись після блискучого успіху своїх „Провінціяльних листів" у Пор-Рояльську самотність, Паскаль присьвятив себе молитвам і релїґійному роздумуваню і поволи став справжнїм аскетом. Одна думка цїлком наповняла його душу: що з ним буде по смерти? Віра давала відповідь на се питанє, але тілько йому особисто; він знав, що на сьвітї є багато скептиків і віруючих, йому хотїлось відкрити очи всїм темним, переконати тих, хто вагаєть ся, завдати сорому всїм гордим на свій розум. Із сею метою він надумав ся написати працю про релїґію, якої уривки дійшли і до нас у його „Думах". Перш усього Паскаль дивуєть ся байдужности чоловіка перед страшною загадкою його істнуваня, на розвязанє якої він мусїв би присьвятити всї свої сили. Бож справдї, що таке чоловік, як не злука

всіх нерозвязаних суперечностий? Се в одній і тій самій хвилї найбільша і найнїкчемнійша з усіх істот; він спостерігає своїм розумом найглибші тайнѝ природи, та досить раз вітрови дмухнути, щоб погасити на завше сьвітич його житя. Все, що він задумує, сьвідчить в один і той же час і про силу його думки і про слабість її, бо на кождім кроцї його розум зустрічаеть ся з непереможними перепонами. Незначний період часу призначено для його житя і з сього короткого речинця він не вміє скористати так як слїд і заняти ся „єдиним на потребу". Дякуючи сьому він з усіх сил спішить забути ся, бавить ся ріжними цяцьками, грою, полюванем, полїтикою і таким робом губить увесь свій час, поки — своєю дорогою — останній не вбє його. Так минає все житє чоловіка. А тим часом у чоловіка не перестають жити інстинкти великого і божественного, він нещасливий і безсильний, вічно терпить і знає, що терпить, і в сьому полягає його великість; хоч який безсилий, але він кермує цїлим сьвітом, позбавленим сього самопізнаня; він умирає, але знає, що по смерти знайде розвязку тої загадки, що не давала йому спокою за житя. Таким робом великість і нікчемність — се два пункти, до яких по думцї Паскаля сягає кожен час людська натура. Як же пояснити сю суперечність? Перед власним поясненєм Паскаль наводить ті поясненя, які давали питаня про загадку істнованя людського стоіки і скептики. Показавши їх односторонність, Паскаль ствердҗує, що лиш одно християнство може пояснити сю суперечність, бо воно навчає, що перед своїм упадком чоловік перебував у станї невинности і досконалости, якого слїди заховались аж до сього часу в стремлїню чоловіка до ідеалу. По упадку розум чоловіка помутив ся, воля стала на стільки безсилою, що не може дійти до досконалости без участи ласки

божої. Ось чому стільки суперечностий завважуємо в природї чоловіка. Таким робом християнство являєть ся єдиною гіпотезою, здатною розвязати загадку істнованя чоловіка, і в тім полягає доказ його правдивости, як релїґії. Крім доказу правдивости християнства „Думи“ Паскаля містять у собі масу глибоких спостережень над житєм і людьми, а до того висловлених так зрозуміло, що легко затримують ся в памяти. Бажаючи вияснити єство природи чоловіка, Паскаль мусїв стати моралїстом, і висловлені ним думки про чоловіка в загалї займають мало не половину всїх його Pensées. Я наведу декілька таких думок, що так вражають читача своєю глибиною і силою вислову. „Люди часто змішують свою уяву зі своїм серцем і вважають себе наверненими, коли вони почвнають іще тілько думати про навернене“. „Серце має свої розумні основи — не відомі розумови“. „Люди, що утворюють антітези, насилуючи значінє слів, стають подібні до тих, хто робить у своїй хатї фальшиві вікна для симетрії“. „Найлїпші книги ті, яких читачі думають, що вони самі написали їх“ і т. д.

Як у стародавній траґедії один хор говорить за всїх, висловлюючи почутя спільні всїм хористам, так і в історії коли-неколи являють ся люди, що носять на собі тягар загального суму і одержують право говорити за всю людськість. До таких людий треба зачислити і Паскаля; його „Думи“ лишать ся безсмертними, поки загадка людського істнованя не буде розвязана, поки кождий із нас не перестане в його словах бачити могутній вислов того, що ледво наклювуєть ся у власній души.

XII. Боссюет.

Другу половину XVII віку називають звичайно епохою Людовіка XIV, якого самостійне правлінє почало ся 1661 р. і продовжувалось більше ніж півстолїтє (до 1715). Сю епоху, прославлену іменами Молїєра, Ляфонтена, Буальо, Расіна і ин., називають звичайно золотим віком французької лїтератури і поясняють навіть розцьвіт її тою протекцією, яку давав їй Людовік XIV. Свою репутацію як Мецената, що сприяв розвоєви лїтературних талантів у Франції, Людовік XIV мусить завдячувати перш усього всім письменникам, що були у нього на удержаню і прославляли його з особистих мотивів. Потім Вольтер у свойому Siécle de Louis XIV, засліплений блиском двора і лїтератури, перелїчує всїх письменників, артистів і учених, що доживали свого віку при Людовіку XIV, набували собі славу або навіть появляли ся на сьвіт при ньому, вихвалює епоху великого короля золотим віком для лїтератури і штуки. Коли виключити із реєстру, уложеного Вольтером, таких письменників, як Паскаль, що видав свої Léttres Provinciales 1656 року, т. є пять років до повнолїтя Людовіка XIV, або Корнель, що хоч і помер за часів Людовіка XIV, але написав свої лїпші твори ранїш, нїж останнїй зробив ся королем, то на долю Людовіка приходять ся Молїєр, Лябрюєр, Буальо, Ляфонтен, панї Севінє і Расін. Твори всїх сих письменників (виключаючи впрочім Молїєра) дїйсно відбивають у собі ті ідеї і погляди, якими була пронята атмосфера блискучого двора Людовіка XIV.

Огляд лїтератури епохи Людовіка почнемо від Боссюета, на якого творах відбив ся той дух дісціплїни, та апотеоза королївської влади, яка

в певній мірі була обовязковою для всїх письменників сеї епохи, а особливо для тих, що попали в сферу впливу королївського двора. Популярність Боссюета була подвійна: він був відомий як духовний оратор і славив ся як письменник. 1661 року, ще молодим чоловіком, він почав проповідувати в придворній церкві в Люврі; цїлий Париж збігав ся слухати його. Як і всї великі проповідники, Боссюет не писав своїх проповідий; у нього був лише плян та відповідно підібрані цитати із сьв. Письма; врештї він віддавав себе свойому натхненю, яке ніколи не зраджувало його. Головна позитивна прикмета проповіди Боссюета — сила діялектики. З незрівняною діялектичною умілістю порівнює він велич Творця і нїкчемність чоловічого розуму. З останнїм він провадить справжню боротьбу, що в багатьох місцях нагадує Паскалеву; він ставить тези, проти яких не можна сказати нїчого з точки погляду розуму і витягає з них висновки, від яких нема сили ухилити ся. Промови свої він виголошував бистро і вони були подібні до бурхливого потока; коли на його шляху попадались квітки красномовства, то скоріш він захоплював їх за собою, нїж хотїв прикрасити ними свою промову. Та не дивлячись на величезний талант Боссюета як мовця, на всю досконалість форми, в проповідях його є щось і жорстоке. Він вражає і осліплює, але не зворушує і не лагодить. 1679 р. Боссюет, покликаний на вчителя до сина Людовіка XIV, написав свою знамениту працю „Discours sur l' histoire universelle“, що мала бути йому підручником для викладаня дофенови історії. Із вступу видко, що Босюет мав на думцї написати щось подібне до фільософії історії і що центральним пунктом у його викладі буде релїґія. Відповідно до сього пляну праця розпадаєть ся на 3 частини: 1) перша не що иньше, як повторний конспект загальної історії

від сотвореня сьвіта до Карла Великого. 2) Друга — історія релїґії двох народів, що були орґанами божої обяви Жидів і християн. Викладаючи історію Жидів Боссюет завше підкреслює тісну звязь її з історією християнства через пророкованя. 3) В третій части Боссюет розбирає причини зросту і руїни ріжних держав, паралельно проводячи звязь історії останнїх з історією церкви. В цїлому творі панує теольоґічна точка погляду і осьвітлюванє з сеї точки історичних подій. По думці Боссюета Асирийцї і Вавилонцї були знарядом гніву божого на Жидів; Перси сотворені були на те, аби відбудувати жидівську державу; Олександер Великий і його наступники, щоб охороняти її; Римляни, щоб захищати її від властолюбства сирийських царів. Основна думка Боссюета така: історія, се поступ людськости під проводом Бога до християнства, що досягло свого втїленя в католицькій церкві. Гердер занадто перецїнює Боссюета, називаючи його батьком історичної науки. Се правда, історія, се представленє поступу всїх сфер народного житя, а не одної тільки релїґійної сфери. Дивлячись на історію як на поступ із теольоґічної точки погляду, Боссюет цїлком минув цівілїзації Індії і Греції і всїх людий приніс у жертву жидівському народови.

XIII. Ляфонтен, Лябрюєр і панї де Севінє.

Коли читаємо байки Ляфонтена, він являєть ся нам чоловіком потрохи скептичного, але самостійного розуму, добрим учителем людий, що

дивить ся з поблажливим, хоча й лукавим усьміхом на людські слабости і між иньшим до речі подає їм поради практичної мудрости. В дійсности се був чоловік, хоч трохи й веселої вдачі, але страшенно розпусний і позбавлений міцних моральних прінціпів. За молодих часів він пробував вступити до духовного стану, але по якімось часї виступив; пробував дістати посаду, але мусїв скоро залишити її, бо був нездалим урядовцем; спробував одружитись, але показав ся поганим мужем і по якімось часї розвів ся з жінкою. Покинувши жінку Ляфонтен нїколи не мав власної хати і став перш усього нахлїбником у мінїстра Людовіка XIV, Фуке. В сальонї Фуке Ляфонтен зазнайомив ся з Буальо, Молїєром і иньшими видатними письменниками свого часу. Коли Фуке попав у неласку, Ляфонтен не відвернув ся від нього і написав оду до Людовіка XIV, в якій зважив ся прохати за свого покровителя. Від Фуке Ляфонтен перейшов до племінниці Мазарена — княгинї де Бульонь, і жив у її палацу біля Шато-Тьєрі. На її бажанє він написав свої оповіданя (Contes), в яких наслїдував Боккачія, і роман „Любов Псїхеї й Амура“ (Les amours de Psyché et de Amouor). Від княгинї де Бульонь Ляфонтен перейшов до панї деля Саблїєр, у якої прожив більш нїж 20 років. Маючи покровительками видатних дам, що займали високе становище в суспільстві, Ляфонтен міг сподївати ся, що одержить доступ до двора, що промінь королївської милости спаде на нього. Але його надїям не пощастило здїйснитись. Не дивлячись на те, що Ляфонтен безбожно підлещував ся до короля, називав його Апольоном і другим Сонцем і не стидав ся виспівувати такі ганебні вчинки Людовіка, як скасованє Нантського едикту, король виявляв повну байдужність і не допускав його до свого інтімного кружка. Року 1674, коли акаде-

мія обібрала Ляфонтена своїм членом, Людовік відмовив затвердити його доти, доки не виберуть улюбленого ним Буальо. Останній рік свого житя Ляфонтен провів так, що ледви чи можна було сподіватись від такого непутящого чоловіка. Він захорував і злякав ся смерти і будущого житя, бо пекольні муки станули перед його хорою уявою в цілій їх реальности. Одужавши він почав перекладати на вірші церковні піснї і вони були останнїми його творами, бо він помер 1695 року. Найбільш орігінальним твором Ляфонтена вважають ся його байки. Їх орігінальність полягає впрочім не в темі, але в виконаню. Позичаючи зміст у Федра і Езопа, Ляфонтен надає їм артистичне оброблене і справдї виступає артистом. Тен у своїй студиї про Ляфонтена (La Fontaine et ses fables) прегарно вияснив суть поетичної манери Ляфонтена в порівнаню з манерою його клясичних взірців. Де у Езопа і Федра сухе оповідане без характерів, там у Ляфонтена цїла драматична сцена з прегарним мотивованем дїї, яке виплиає з артистично змальованих характерів. Що до моралї байок Ляфонтена, то вона дуже песімістична. Із власного житєвого досьвіду він прийшов до того гіркого висновка, що не право і моральність, а сила і лукавство панують на землї, і се переконане виплиає з більшости його байок. „Сильні“ сього сьвіта льви, тиґри, орли і т. д. тілько й думають про те, щоб тиснути і експлюатувати зайців, овець, соловіїв, які ніби то й сотворені на те, аби бути здобичю для сильних. А ті з поміж них, хто має більше розуму в голові, стають підлизами, улещують сильних і під їх охороною самі роблять усякі неправди. Такий був той гіркий досьвід, до якого прийшов уважний спостерігач людської природи за блискучого царюваня Людовіка XIV.

Від байкаря Ляфонтена натурально буде перейти до славного сатирика і моралїста Лябрюєра, якого твори, невеликі скількістю, по своїм внутрішнїм якостям і стилю давно вже визнані клясичними. Головний твір Лябрюєра має назву „Про характери, або звичаї сього віку“. (Les caractéres ou les moeurs de ce siécle). Із передмови видко, що книга написана на підставі реальних спостережень і що метою автора було причинити ся до полїпшеня сучасних звичаїв. Твір розпадаєть ся на кілька віддїлів. Про твори людського розуму, про особисті заслуги, про жінок, про подарунки фортуни, про двір і т. д. В кождім віддїлї є декілька влучних уваг, по стилю, короткости і глубинї нїчим не гірших від „Думок“ Паскаля. Наведемо деякі з них: 1) Старати ся забути щось, значить постійно думати про се; 2) Треба сьміятись ранїш, нїж досягти щастя, боячись умерти, нї разу не сьміявшись. Сам Молїєр міг завидувати такій влучній і руйнуючій характеристицї сьвятоші, яку подибуємо у Лябрюєра: „Сьвятошею можна назвати того, хто при королю - атеїстї видає себе за атеїста“. Що надто вражає в книзї Лябрюєра, то те, що проживши майже все своє житє при дворі Конде, він не проняв ся тим зневажливим відношенєм до народу, яке панувало в сїй родинї, навпаки, в „Характерах“ є місця проняті глибоким співчутєм до народу і його тяжкої долї. Сї уступи Лябрюєра звучать різким дісонансом у похвальному хорі решти письменників Людовіка XIV і виявляють у нім чоловіка благородного, гуманного, що далеко залишив за собою своїх сучасників.

Переходимо до панї де Севінє, якої листи вважають ся доси клясичними. Панї де Севінє (1626—1696) походила із аристократичної родини і була дуже осьвічена. Менаж учив її язиків —

латинського, італїйського і еспанського, а Шаплєнь давав лєкції французької мови і розвивав її артистичний смак читанєм клясичних творів. Віддавшись за маркіза де Севінє, вона хутко повдовіла — він погиб у поєдинку, — і присьвятила себе вихованю своїх дїтий. Вона устояла против ріжних спокус, відкинула осьвідчини таких людий, як Тюрень і Фуке, лишилась на віки вдовою. Коли її дочка віддалась за ґрафа Ґріняна, ґубернатора Провансу, і по шлюбі виїхала з мужем на південь, панї де Севінє, бажаючи осолодити гіркість розлуки, постановила писати їй кождого дня; таким чином повстала ся величезна переписка, що творить неоцїнений памятник французької лїтератури. Головна краса сеї переписки з лїтературного боку, се її простота, добірність і мила невимушеність. Листи панї де Севінє не мають нїчого спільного з манєрними і вилизаними листами Бальзака або Вуатюра, які більше думали про потомність, нїж про своїх дописувачів. Коли читаєш сї листи, здаєть ся наче слухаєш то невимушену балаканину розумної сьвітової людини, то блискучу розумом і спостереженями, то повну простоти, але завше щиру і сердечну. В культурному відношеню переписка панї де Севінє — рішуче незамінима, бо в нїй відбиваєть ся мов у зеркалї все, що цїкавило висші кляси суспільства за часів Людовіка XIV. Подїї дня, чутки і сплетнї, придворні празники, інтриґи, лїтературні новинки, анекдоти про лїтературні знаменитости, — все, що по словам маркізи набігало на кінчик її пера, все входить і вплїтаєть ся в рябу тканину дотепної балаканини, якої інтерес збільшуєть ся тим, що в нїй що хвиля миготять такі фіґури, як Людовік XIV, панї де Ляфаєт, Кольбер, Тюрень, Паскаль і инші. Впрочім більшість листів маркізи переважно особистого змісту, але вони інтересні тому, що на-

скрізь проняті теплотою найбільш альтруїстичного чутя — чутя матери. Се чутє дає себе пізнати скрізь і у зворушливому піклуваню маркізи про здоровлє доньки, і в бажаню розвинути її фільософічний та літературний смак і симпатії, і в тій обережности, з якою пані де Севінє інформує свою доньку про ріжні неприємні річи. Отвертість між ненькою і донькою була повна, а що обидві вони стояли на однаковому рівні розвою, то їх звязувало крім обопільної любови також обопільне зрозумінє. Маркізї не треба було стримувати себе ні в чім, або говорити на здогад; вона знала, що її завше зрозуміють так як треба і тому ніколи не вагала ся вживати сьмілого, навіть острого вислову. Та всеж не треба таїти, що серед листів пані де Севінє є декілька таких, які не роблять чести її серцю і сьвідчать, що навіть така розвинена жінка не змогла піднятя ся понад суспільні пересуди. Відомо, що положенє провінцій за часів Людовіка XIV було дуже сумне. Постійні війни короля викликали що року все нові й нові податки, а блискучі придворні празники руйнували дворян, що своєю дорогою нищили нарід. У останнього був один тілько спосіб виявити своє обуренє — періодично повставати, проганяти податкових екзекуторів і рабувати палаци тих дїдичів, що надто тиснули нарід. Сі періодичні повстаня „усмирялись“ страшенно немилосерно. Одно з таких повстань, усмирене Форбеном, описує пані де Севінє в своїх листах. Послухаймо, яке вражінє справили всї страхи усмиреня на добру і чулу жінку. „Ренські бунтівники порозбігались — пише вона доньцї.— Звичайно, невинні можуть пострадати за винних, але я вважаю се дуже гарним, аби тілько жовніри не перешкаджали менї прохожувати ся в мойому парку“. І трохи далї: „Власне захопили 60 ренських буржуа.

Завтра їх почнуть вішати. Ся розправа буде наукою для иньших провінцій“. У відповідь на нарікання своєї кореспондентки на ті нещастя, що звалились на Бретань, пані де Севінє пише: „Ви дуже за багато пишете про наші нещастя; у нас тепер не багато карають: одного на 8 день, так що вішанє менї видаєть ся розривкою“. (La penderie me parait maintenant un refraichssement). Сї жорстокі і огидливі слова написала жінка добра, ідеальна мати родини, здатна, як сьвідчать ті, що близше знали її, на самовідреченє. Се найкращий доказ того низького рівня соціяльних інстинктів і братолюбства, що панували при блискучому дворі Людовіка XIV.

XIV. Молієр, його житє і твори.

Молієр (1622—1673) належить до старшого поколїня письменників епохи Людовіка XIV; йому було щось біля 40 літ, як Людовік став самостійним управителем держави. Тут не місце розповідати докладно його біоґрафію, треба тільки з гори сказати, що він був дуже нещасливий. Зіставши ся в 10 роцї житя без коханої матери, він почув себе сиротою в хатї батька, якого цїлком прибрала до своїх рук його друга жінка. Про Молієра зовсїм забули і колиб не вуйко, то він певноб не одержав жадної осьвіти. Скінчивши науку в Collége de Clermont, він мусїв на бажанє батька готувати ся до правничої карієри, тодї, як уся душа його томила ся до театру. По кількох роках боротьби він виборов собі нарештї право на здїйсненє своїх намірів і зібравши трупу, поїхав на провінцію. Там він промандрував щось

біля 15 років і здобув величезну славу. 1658 його покликано з трупою до Парижа, де він і грав аж до самої смерти. 1662 р. він одружив ся з акторкою власної трупи, Бежор; але се подруже було дуже нещасливе. Жінка була легкодушна особа, не любила родинного житя, а любила оточувати себе поклонниками. Молїєр швидко зрозумів свою помилку, зрозумів, який він жалісний і сьмішний зі своєю непотрібною любовю до дружини, але не міг розлюбити її. Не меньше нещасним був він і як драматурґ. Осьміяні ним „Précieuses", Тартюфи і Дон-Жуани обкидали його брудними сплетнами, виставляли його вільнодумцем і безбожником; уряд дивив ся на нього з підозрінем і іноді йому доводилось цілими роками чекати дозволу на виставу своєї штуки на сцені. Так було з Тартюфом, якого виставляти заборонив уряд і дозволив особисто сам король. Ворожнеча не скінчилась і по смерти драматурґа. Париський архієпископ відмовив поховати його з церковними обрядами, мотивуючи се тим, що він помер без покаяня, і не мало сліз і прохань коштувало його дружині, поки вона вимолила кавалок землї, щоб поховати на ньому тіло найбільшого драматурґа Франції.

Молїєр почав свою драматичну діяльність іще на провінції наслїдуванем італійських коміків. Першим самостійним твором його була одноактова комедія „Сьмішні манїрниці" (Les precieuses ridicules), виставлена на сцені 1659 року. В сїй веселій і дотепній комедії Молїєр осьміяв штучний, манїрливий жарґон, що панував у тодішнїх сальонах. За нею йде „Школа мужів", написана на взір комедії Теренція „Брати" і „Школа жінок". В останній комедії малюєть ся любов підстаркуватого опікуна Арнольфа до його молодої і прегарної вихованки. Давно вже завважено, що відносини Арнольфа до Аґнеси багато

де в чому подібні до відносин Молієра до його жінки і що в монольоґах Арнольфа, якого ролю виконував сам Молієр, чули ся страдальницькі ноти. З приводу тих чуток, які викликала ся комедія, Молієр написав другу на один акт „Критика школи жінок“ (La critique de l' École des femmes), що дуже нагадує собою „Театральний разъѣздъ“ Гоголя. Се розмова про Молієрову комедію, що відбуваеть ся в сальоні одної визначної дами Уранії. Тут устами Доранта Молієр висловлює свій погляд на завданя комедії. Від 1664 року Молієр починає порушувати поважнійші теми. Від сього часу починаеть ся другий і найбільш блискучий період його драматичної діяльности. Він трівав лише кілька літ, але сюди зачисляють ся такі його твори, як Тартюф, Д. Жуан і Мізантроп, в яких французька комедія досягла найбільшого громадського значіня. В роцї 1664 Молієру, що управляв тодї трупою придворних акторів, поручено було улаштувати драматичний дівертісмент під час пишних версальських празників. Скориставшись сим випадком Молієр поставив на сценї перші три акти своєї знаменитої комедії Тартюф, у якій зганьбив надто розповсюджений у ті часи порок сьвятошества і лицемірства, в котрому особливо обвинувачували Єзуітів. Штука була принята придворною публикою досить приязно: король і великий Конде дуже сьміяли ся, але коли чутка про зміст пєси дійшла до Парижа, то цїлий єзуїтський мурашник заворушив ся, тим більше, що з початку Тартюф був одягнений в одежу духовного. Єзуїти почали вживати всїх пружин, аби публичне виставленє пєси було заборонене, і тільки по пяти роках Тартюфа виставлено в Парижі, тай то з особистого дозволу короля і під тою умовою, щоб героєм був сьвітський чоловік. Учені затратили чимало часу і працї, аби дізнати ся про літера-

турні жерела песи і догадатись, які риси з живих осіб позичив Молієр для характеристики свого Тартюфа. Для нас впрочім потрібно більш усього знати, як книжкові і житєві жерела перетоплювались у горнилї Молієрової творчости в артистичну цїлість, як із них він творить тип сьвятоші, що належить не лише до француської суспільности XVII віку, але й до всеї людськости. Зміст комедії [1]) досить простий. В родинї доброго, але самовільного Орґона оселив ся Тартюф, чоловік поважний і побожний, що цїлком зачарував свого господаря і його неньку паню Парнель. Хоча решта родини — брат жінки Орґонової Клєант і син Орґона Даміс добре знають, чого справдї варт Тартюф, одначе всї їхні протести і перестороги не мають жадного значіня для Орґона, який так був заслїплений Тартюфом, що зважив ся відмовити женихови своєї доньки Валєрови і віддати її за Тартюфа. Усовіщуванями батька і протестами доньки наповнено цїлий сей акт, який кінчить ся тим, що Маріяна, по радї своєї розумної прислужницї Дорини, відіграє ролю покірної доньки і згоджуєть ся на шлюб з Тартюфом, але з тою умовою, щоб відложити його на деякий час і скористувати ся сим для повного розстрою. Сї два акти, в яких Тартюф ще не показуєть ся, але де його особа досить уже змальована, се експозиція дії, якої артистичністю так чарував ся Ґете. Таким робом, коли вже все підготовлено до появи Тартюфа, в третьому актї являєть ся нарештї й сам він. Манери його статочні, погляд сумний, він ніби topотапає в думах про ті невірні шляхи, якими поступає людськість. Але з дальшого ходу драми

[1]) Маємо її в нашій мові в прегарнім віршованім перекладї Вл. Самійленка.

бачимо в правдивім сьвітлї сього постника і сьвятошу. Він осьвідчуєть ся жінцї Орґона Ельмірі і робить так, що Орґон віддає йому, як свойому будучому зятеви, весь свій маєток. Тодї Дорина вмолює Ельміру використати пристрасть Тартюфа до неї і спасти Маріяну. Ельміра призначує сходини Тартюфови, сховавши наперед чоловіка під стіл. Сходинами і їх розвязкою наповнений цїлий четвертий акт. Орґонови таким чином дано добру нагоду побачити в правдивім сьвітлї свого приятеля. Коли Тартюф, захоплений пристрастю, хоче вхопити в свої обійми Ельміру, вилїзає з під стола Орґон і виганяє його з дому. Але Тартюф анї троха не засмучений сим і по якімось часї приходить із судовим приставом, щоб списати маєток Орґона і вигнати його з хати, що він записав на нього. Але в той час, як Тартюф уже заранї сьвяткує побіду, бо закон на його боцї, приходить нараз урядник полїцийний і сповіщає, що король, довідавшись про вчинки Тартюфа, звелїв його арештувати і відставити до тюрми. Такий несподіваний конець, хоч і заспокоює обурене почуте глядача, нагадує deus ex machina античної драми і з естетичного погляду признаєть ся безумовно прогріхом автора, бо нїяк не виливає із цїлого розвою пєси. Сей прогріх тим більше можна поставити в вину авторови, що цїла пєса з артистичного боку виявляє надзвичайну суцїльність. Надто пощастило Молїєрови змалювати тип сьвятошi; всї розсїяні риси людий сього типу — покірність, побожність, а з другого боку змисловість і зажерливість, що ховають ся за сею маскою, втїлені в безсмертнім типі Молїєрівського героя.

В роцї 1665 Молїєр виставив на сценї свою комедію „Дон-Жуан“, у якій зганьбив висші кляси суспільства, тих розпусних, нікчемних маркізів, що цїлими днями воловодились з його лег-

кодушною жінкою і поруч із сим в купі з Єзуїтами найбільше кричали проти Тартюфа. В основі драми лежить еспанська леґенда про розпусного рицаря Дон-Жуана де Теноріо, драматизована в початку XVII віку еспанським драматурґом Тірсо де Молїна. Невідомо, чи знав Моліер драму Тірсо, але ледви чи може підлягати сумнївови той факт, що він знав італїйську і французьку перерібку Тірсової драми і надто використав останню. Але користаючи з сього жерела, Молїєр лишив ся самостійним і обробив тип Дон-Жуана без порівнаня глибше, нїж його попередники. Дон-Жуан Молїєра не лише ласий вітрогон, як у Тірсо, що дозволяє собі кпити з релїґії, — се переконаний скептик як у релїґійних, так і в моральних питанях, чоловік, для якого нема нїчого сьвятого, який зробив своє донжуанство цїлою теорією, яку він викладає з найявнїйшим цинїзмом. Не досить, що він не вірить ні в Бога, нї в будуче житє; йому робить приємність примусити жебрака виголошувати за гроші богохульні речі. Але не кажучи вже про знанє душі сучасних Дон-Жуанів, заслуга Молїєра полягає і в тім, що він тїсно звязав Дон-Жуанів із тою артистократичною клясою суспільства, відки сей останнїй походив, і виразно вияснив цїле суспільне значінє сього типу. Не дивлячись на те, що дїя пеєи відбуваєть ся в Сицилїї, ми кожду хвилину почуваємо себе на французькому ґрунтї в епоху Людовіка XIV, коли простим і бідним людям доводилось чимало терпіти від титулованих розпусників, на яких боцї були і суд і адмінїстрація. Прислужник Дон-Жуана Сґанарель добре бачить усю моральну нїкчемність свого пана, бажає щоб божий гнів поразив його, але боїть ся кинути його. „Такий високий і злий пан — каже він — се жорстокий жарт. Я мушу потакувати йому, хоч і нехотя; страх сковує моє чутє і примушує ме-

не вихваляти те, що просто огидно моїй души". З такою то могутною зграєю Молієр сьміло виступив до бою. Устами Сґанареля і Дон-Люіса, батька Дон-Жуана, Моліѐр ганьбить дворянство, що потапає в пороках і своїми безчесними вчинками тільки неславить свій рід.

Критика давно вже завважила тїсний звязок трьох головних творів Моліѐра, Тартюфа, Дон-Жуана і Мізантропа, і назвала їх трільоґією, звичайно не в грецькому розуміню, бо сюжети їх цїлком ріжнї, але в тім розуміню, що всї вони злучені обуреним настроєм поета супроти сучасного йому суспільства, головно париського. Особливо тїсно вяжеть ся Дон-Жуан зі своїм попередником Тартюфом. Коли в особі Тартюфа Моліѐр висьміяв лицемірство і сьвятошество сучасного клерикалїзму, то в особі Дон-Жуана він виявив моральне розтлїнє сучасного дворянства, що загубило віру в Бога і моральний закон, але здатне в разї потреби надїти на себе маску побожности, коли сею маскою можна досягти дечого. Третя частина трільоґії, Мізантроп, була виставлена на сценї 1666 року. По тону пєси можна догадатись, що се був найтяжший період у житю Моліѐра, коли розладє між ним і жінкою дійшло до того, що Моліѐр переселив ся у долїшнїй поверх каменицї, віддавши верхнїй в повну волю жінцї й її приятелям. У жадного героя своїх драм Моліѐр не вложив стільки особистого і пережитого, як у героя Мізантропа, Альцеста. Назва Мізантроп трохи невідповідна для нього; се не байдужний скептик, що не вірить у людий і тому дивить ся на них із призирством; се ідеалїст, що розчарував ся в людях і терпить від сього розчарованя. Вже в самій палкости його нападів видко людяну, але глибоко обурену людською неправдою душу; в тім, що він, не дивлячись на свою заяву, любить люд-

ськість, не варту сеї любови, і лежить траґічний бік сього характеру. Він жадає людяного співчутя, жіночої ласки і з божевільною впертістю, що так нагадує самого Молієра, привязуєть ся до безсоромної і пустої кокетки Селімени, хоче оправдати її соромні вчинки і тілько тодї покидає її, коли вона показуєть ся цїлком непутящою. Під драматичним оглядом штука слабенька; їй бракує внутрішнього центра, відки виходили би нитки драматичної подїї, бракує вірного розвою дїї із характерів, але як психольоґічний етюд, як картина обичаїв сучасного Молієрови француського суспільства вона досить визначна і являєть ся дуже добрим доповненєм до Тартюфа і Дон-Жуана. Коли взяти на увагу тодїшнїй стан письменників, то не можна не дивуватись горожанській відвазї Молієровій. В перших своїх творах він зачіпав лише деякі сторони сучасного йому висшого суспільства; в своїй трільоґії він відкрито кидає рукавицю цїлому суспільному ладови, духовенству, висшому дворянству, представникам власти і правосудя. Молян вірно завважує, що в Мізантропі Молієра француська комедія досягає надзвичайної сьміливости, бо розмах її сатири проносить ся поуз самого трону і зачіпає придворні сфери, скільки се було можливо в епоху Людовіка XIV.

Третїй період драматичної дїяльности Молієра обіймає 6 остатнїх років його житя (1667—1673). Переслїдуваня ворогів, пасквілї і карикатури, нарештї родинне горе, все те, що завдавало Молієрови цїлий ряд моральних мук, розвязалось тяжкою хоробою; від сього часу він почав жалувати ся на біль у боцї і докучливий кашель. Бажаючи позбути ся тяжких вражінь він починає з подвійною енерґією працювати і з лихорадковим поспіхом виставляти свої твори. Ряд їх розпочинає Амфітріон, в якого основі лежить

комедія Плявта з такою самою назвою. Далї йдуть дві комедії: Жорж Данден і Скупар. Перша переносить нас у буржуазну сферу, де панує такий самий моральний занепад і грубість, як і серед аристократії. Герой комедії, Жорж Данден, заможний хлїбороб, властитель ґрунту із селян, стидаєть ся свого простого походженя і з чванливости женить ся з донькою якогось збанкротованого шляхтича. Від сього часу починаєть ся цїлий ряд його мук. Тесть і теща дивлять ся на нього з висока і завше попрікають його тим, що він не виконує 10.000 ріжних приписів ввічливости, а жінка, не задоволена тим, що батьки віддали її за Жоржа Дандена, втїшаєть ся з якимсь віконтом Клїтандром. Що до комізму положень і артистичного обробленя характерів сю невелику комедію можна зачислити до перел Молїєрової творчости. В осени тогож таки 1666 року Молїєр виставив на сценї свого Скупаря (L' Avare). Позичивши сюжет із комедії Плявта „Шуфлядка" (Aulularia) Молїєр перенїс дію на французький ґрунт, обставив її побутовими подробицями французького житя, обогатив характер героя новими рисами, так що комедію можна з повним правом назвати його самостійним твором. В дальшім роцї Молїєр виставив комедію „Міщанин шляхтич" (Le Bourgeois gentilhomme). Тут він знов вертає до теми, яку вже порушував у Жоржі Дандені, і жорстоко висьміває пробу заможнього буржуа стати шляхтичем. Та хоч яким сьмішним видаєть ся буржуа Журден, що хоче присвоїти собі блиск і манери аристократичні і для сього наймає вчителів танцїв, музики, фехтованя і фільософії, але всеж він лїпший, нїж аристократ Дорант, що без сорому улещує його, позичає у нього гроші і не стидаєть ся відгравати ролю звідника, передаючи від його імени подарунки якійсь там маркізї. В роцї 1669 Молїєр виставив

на сценї свою знамениту комедію „Учені жінки“ (Les femmes Savantes), в якій підняв на глум жінок, що вважають себе вченими і надокучають усїм і кождому своєю вченістю і розвоєм. Представницями сеї зовнїшньої вчености являють ся в комедії три жінки: панї дому, жінка Крізаля Фалямінта, її донька Арманда і сестра Крізаля — типова „стара“ панна, яка вважає себе красунею і думає, що всї тратять голову при нїй, а в кожному слові мужчини, зверненому до неї, вбачає таємниче осьвідчене. Цїлковиту протилежність до сих понївечених виявляє менша донька Крізаля Генрієта, проста і щира дївчина, ледви чи не найкращий із жіночих типів Молїєра. Вона любить Клїтандра, який так само любить її, але мати хоче віддати її за недотепного поета і педанта Трісотена, якого вважає чудом учености і дотепу; Клїтандра вона не жалує за те, що він анї разу не попрохав її прочитати щось із її віршів, яких вона, як і кожна вчена жінка, написала не мало. Але на щасте на боцї закоханих стоїть Крізаль, що під впливом свого брата Аріста зважуєть ся показати себе мужчиною. Невідомо, чим кінчилась би боротьба Крізаля з жінкою, колиб не хитрість Аріста, який пускає чутку, що Крізаль програв судовий процес і став бідним. Довідавшись про сю новину, Трісотен відкидаєть ся від Генрієти, яка й виходить замуж за Клїтандра.

Нарештї треба сказати кілька слів про останню штуку Молїєра, його „лебедину пісню“ — комедію „Уроєна хороба“ (Le malade imaginaire), що була виставлена на сценї 10 лютого 1673 року. Тут Молїєр порушив досить важну хибу того часу — шахрайство медицини. Один добродїй — Арґон, чоловік гіпохондричного темпераменту, уявивши, що він захорував, став жертвою цїлої зграї шахраів-лїкарів, які оточують його з ранку до

вечера, пускають йому кров, ставлять клїстірі так що коли він зістаєживим, то лише дякуючи свойому здоровлю; нарештї брату Арґона, Беральду, приходить до голови щаслива думка: щоб відучити брата лїчитись, приняти його самого до стану лїкарів. Беральд, Клеант і ин. переодягають ся в одежу лїкарів і урочисто приймають Арґона до свого цеху, роблять йому іспити, відбирають від нього звичайнї лїкарські присяги. Під час вистави сеї драми Молїєр, що грав ролю Арґона, нараз почув себе погано і зомлїв. Його перенесли до сусїднього дому, де він по кількох годинах і вмер.

Познайомившись із головними творами Молїєра спробуємо подати загальну характеристику його і зазначити те місце, яке він займає в історії французької драми. Принявши в спадщину від попередньої комедії форму, Молїєр розширив її рами, облагороднив її дікцію, обставив її новими типами, вихопленими з житя. Але сим не обмежилась його заслуга. Він утворив обичаєву комедію і комедію характерів і сим поклав основу артистичної комедії. Представницями першого роду комедії є „Сьмішні манїрницї“, „Вчені жінки“ і ин.; зразки комедії характерів подав він у Тартюфі, Скупарі, Дон-Жуанї і Мізантропі. В комедіях Молїєра перед нами стає як живе, схоплене з комічного боку житє висшого і середнього суспільства в епоху Людовіка XIV. Аристократичні розпусники, клєрикальнї і сьвітські лицеміри, дурні фацети, маркізи, precieuses, шахраї - лїкарі, панї, що надокучають своєю вченістю, і буржуа, що пнуть ся в шляхтичі — всї ті типи проходять перед нами як живі, з усїми характерними прикметами своєї вдачі, манер, навіть жарґону. Але як справжнїй артист, Молїєр не обмежуєть ся малюванєм місцевих і індівідуальних одмін; ма-

лючи своїх сучасників, він у купі з сим малював ті загальні типи, яких його герої були тільки одмінами. „Завдане комедії — казав він в Impromtu de Versailles — малювати всі хиби людий в загалї і окремі з осібна“. „Коли ви малюєте людий“ — каже Молїєр устами Доранта в „Критицї на Школу жінок“ — „ви мусите малювати їх такими, якими вони є в дійсности, і автор даремне працював, коли в змальованих ним типах не можна пізнати сучасного йому суспільства“. Коли особи, утворені Молїєром, не змальовані ним із таким богацтвом індївідуальних відтїнків, як особи утворені Шекспіром, коли вони іноді видають ся нам не живими особами, а втїленем ріжних пристрастий, то се головним чином дякуючи характерним прикметам французької драматичної системи, що вперто уникала ріжних епізодів, які не стояли в тїсному звязку з дією, а вжеж відомо, яке значінє мають іноді ті сцени для характеристики героїв. Впрочім у сьому відношеню Молїєр має величезну перевагу над французькими траґіками: деякі з його героїв, наприклад Тартюф, намальовані так ріжносторонно, виявляють таке гармонїйне сполученє загально людських рис із місцевими й індівідуальними, що їх можна назвати вихопленими з житя типами. Але в чім Молїєр не має супірників, так се в утвореню комічних сцен і веденю комічної дїї. „Молїєр“ каже Ґете до Екермана — „такий великий, що кождий раз, як тільки перечитуєш його, віднаходиш усе нові і нові красоти. Його комедії часами сумежать із траґедіями, вони захоплюють вас цїлком і в тім відношеню нїхто не може дорівняти йому“. Особливо захоплював ся Ґете драматичним талантом Молїєра і його надзвичайним знанем сцени та її ефектів. „Для того, щоб пєса була сценїчна, — говорить далї Ґете, — треба, щоб кожда сцена,

кожде положенє мали змисл і значінє самі по собі і крім того щоб вони відкривали перспективу на положеня ще важнїйші. В тім відношеню Тартюф — високий зразок для наслїдуваня. Пригадаймо першу сцену Тартюфа. Яка артистична експозиція дїї! Коли хочемо вистудіювати тайну, як треба вражати глядача, мусимо звернути ся Молїєра. В „Уроєній хоробі“ є сцена, яка до менї завше видавалась зразком надзвичайного знаня того, що власне мусить справляти ефект на глядача. Я розумію XI сцену другого акту, де уроєний хорий питає своєї маленької доньки Люїзони, чи був Клеант у покою сестри. Иньший поет просто примусив би маленьку шахрайку розповісти, що вона бачила, але Молїєр поступив інакше, із розпитуваня зробив прегарну сцену. З початку він примусив Люїзону прикинутись, буцїм то вона не тямить, чого від неї хотять; далї вона твердить, що нїчого не знає; потім переляканa різкою прикинулась зомлїлою, але бачучи, що батько доходить до розпуки вважаючи її вже вмерлою, вона нараз хутко зіскакує з місця і оповідає про все, що бачила“. Із найновійших критиків нїхто лїпше від Сен-Бева не зумів висловити того загального вражіня, яке справляє на сучасного читача все написане Молїєром: „Любити Молїєра — каже він, — значить перш усього ненавидїти те, що не відповідало його сьвітлїй природї, що йому здавалось гидким у його часах і що ми лїчимо незносним. Любити Молїєра значить вилїчити ся від фарисейства, як релїґійного, так і полїтичного, нетерпимости і черствости серця. Любити Молїєра значить забезпечити себе від захопленя людською природою, що іноді здатна забувати про те, з яких нетривких елєментів вона сотворена. Любити Молїєра значить любити простоту і ненавидїти штучність, манєрність, педантизм“. Сими

щирими, горячо відчутими словами знаменитого критика я й позволю собі закінчити характеристику Молієра як художника.

XV. Расін і Сен-Сімон.

Жаден поет епохи Людовіка XIV не був таким близьким до великого монарха, як Расін. Людовік XIV виявляв ласку Молієрови, поважав Буальо, але любив лиш одного Расіна. Він увів його до свого інтімного кружка і фактично сумував, коли його не було при нїм. Расін був майже ровесником Людовіка XIV. Він уродив ся 1639 року. Зіставши сиротою пішов жити до своєї тїтки, що віддала його на виховане до Пор-Рояля. Пор-Рояльські пустельники любили Расіна і гадали, що він з часом стане одним із стовпів янсенїзму. Але стало ся інакше. Вступивши для докінченя осьвіти до Collége de Harcourt у Парижі, Расін зазнайомив ся з веселими людьми, такими напр. як Ляфонтен, які спокусили його театром. Довідавшись про те, що молодий Расін учащає до театру і пише сонети на честь театральних богинь, Пор-Рояльські пустельники написали йому суворий лист і загрожували навіть анатемою. Але сї докази зовсїм не вплинули на Расіна, який в роції 1662 виступив на шлях драматичного письменника і написав свою першу траґедію Thébaïde, що мала великий успіх на сценї. Сей успіх зблизив його з Корнелем і Молієром. Друга траґедія Расіна Олександер мала ще більший успіх, нїж Thébaïde. Драматичні тріумфи Расіна хутко дійшли до Пор-Рояля, де про нього думали як про цїлком загиблого. Його

знов почали вмовляти, але так само безуспішно, як і перший раз. Расін став улюбленим письменником публїки і відсунув навіть Корнеля на заднїй плян. Коли Расін почав писати, драматична лїтература Франції відчувала великий вплив Корнеля. Але строгий героїчний стиль траґедій Корнеля перестав уже задовольняти публїку, яка виховавши свій смак на творах Скюдері і Оноре де Ірфе вимагала від героїв не героїчних сальонових чеснот, а більш витонченого вислову кохання, його страждань і радостий. В сїм дусї написав Расін свою Андромаху (1666 р.), в якій придворні дами зразу побачили свій ідеал. Фаворитка Людовіка XIV, ґрафиня Монтеспань і її сестра стали горячими прихильницями Расіна. Навпаки, прихильники Корнеля підняли ся проти нього цїлою коалїцією. Вистава кождої нової драми обох авторів була ареною боротьби двох ворожих таборів. Довший час перевага була на боцї нової школи: Андромаха, Баязет, Іфіґенія були рядом тріумфів Расіна; але коли в роцї 1677 найбільш укоханий твір Расіна — Федра не могла витримати супроти добре зорґанізованої зграї прихильників Корнеля і „урочисто“ провалилась, Расін так засумував, що хотїв навіть зовсїм відсахнути ся від театру. Він написав до Пор-Рояля лист пронятий щирою покутою, і дійшов до того, що хотїв навіть вступити до черцїв, але духовник, знаючи добре його вдачу, порадив йому замісь сього одружити ся з побожною жінкою. Расін послухав ради і справдї оженив ся з побожною жінкою, яка не любила театру і ледви чи читала хоч одну з тих драм, які понаписував її чоловік Скоро по шлюбі Расін одержує при дворі посаду королївського історіоґрафа, та се анї крихітки не заваджало йому, по дорученю нової фаворитки короля, княгинї Ментенон, писати нові траґедії (Естера, Аталїя), що відігравали ся ви-

хованцями Сен-Сирського інституту і мали величезний успіх при дворі. За останні роки свого житя Расін не писав жадної драми, а складав лише духовні вірші для вихованиць Сен-Сирського інституту. Сен-Сімон оповідає, що власне в сей час Расін був близьким чоловіком до Людовіка XIV, який під час походів або обїзду провінцій завше брав його з собою. Колиж раз стало ся так, що король за щось розсердив ся на Расіна і перестав приймати його, то се так вплинуло на поета, що він захорував і незабаром помер (1699 р.).

Не маючи змоги докладнійше студіювати твори Расіна обмежимо сь на загальну характеристику його траґічного стилю. Ані Корнелеви, ані Расінови не пощастило обхопити людське житє з ріжних сторін. Оба вони малювали своїх героїв лише з одного боку, з боку того чутя, що творило патос їхнього житя. У Корнеля таким патосом являєть ся ідея героїзму політичного або реліґійного, і типи утворені ним видають ся втіленєм або політичної або реліґійної ідеї; у Расіна, навпаки, патосом траґічної події являєть ся любов і більшість утворених ним типів, а надто жіночих, видають ся втіленєм ідеї любови. Коли Расін виступив у ролї драматурґа, суворий траґічний стиль Корнеля був іще в повній своїй силї, але помітні були вже деякі ознаки нових часів. Молодий король мріяв про любов і наслїдуючи йому цїлий двір „грав у любов" і складав мадриґали на честь красунь. Придворному поетови треба було писати в такім тонї, стати співцем коханя, і таким співцем і виступив Расін у ліпших своїх траґедіях. Як усї придворні дами мусїли бути закоханими в короля, так і жінки в траґедіях Расіна більше закохують ся, а нїж мужчини, які лише вибирають. Догоджаючи Людовіку XIV Расін перевернув до гори звичайні людські відно-

сини, примусивши жінок робити перші кроки, а мужчин поблажливо вислухувати їх осьвідченя. Але перекручуючи людські відносини Расін усеж таки в описах коханя виявив надзвичайну тонкість психольоґічної аналїзи; любовні мотиви виступають у його траґедіях у цїлій ріжнородности відтїнків, яких даремно булоб шукати у Корнеля. Расін, се справжнїй маляр коханя і утворені ним жіночі типи — Федра, Беренїка, Андромаха і ин., не дивлячись на всю свою умовність, пахнуть житєм і пристрастю. Проти героїчного обовязку Корнеля Расін поставив иньший обовязок, на який за його часів було більше попиту, нїж на героїзм. Бажаючи перш усього подобатись королеви і дворови, що заміняли йому публїку, Расін мусїв наповнювати свої траґедії підлесливими натяками по адресу Людовіка XIV. Коли Беренїка описує в прегарних віршах свого коханого Тита, то всї придворні знали, що під Титом треба розуміти короля. Етикета, що панувала при дворі Людовіка XIV, була перенесена і в траґедії Расіна; дієві особи його траґедій не могли цїлком забути ся на сценї в присутности героя так само, як не могли забути ся придворні в присутности короля; навіть у найсильнїйших поривах пристрасти їх мова була добірна і стримана і вони нїколи не дозволяють собі на трівіяльні вислови. Добірність стилю і артистичне оброблене вірша — ось дві риси, за які надто цїнили Расіна. В його траґедіях нема місця енерґічним характерам і острим рисам; усе тут штучне, умовне, але за те добірне, делїкатне, зворушливе. Атмосфера траґедій Расіна — се пестлива атмосфера пристрасти, в якій він вбачав увесь змисл людського житя. Тільки при кінцї свого житя, коли вже перестав писати для сцени, він розширив сферу свого круговору і написав Аталїю, де патосом являєть ся не любов, а релїґійний ентузіязм. Дякуючи головно Расіно-

ви, запанував на довший час штучний, умовний, але добірний стиль у Французькій траґедії, з трьома єдностями, придворним тоном діяльоґів, „повірниками“ і „повірницями“, і завдяки сим прикметам вона зробилась такою популярною в Европі.

Щоб покінчити з епохою Людовіка XIV, треба сказати ще кілька слів про спомини князя Сен-Сімона, в яких немов резюмуеть ся „сума“ всеї сеї епохи найвисшого розвою монархістичного прінціпа у Франції. Сен-Сімон був сином фаворита Людовіка XIII, якому останній надав титул пера Франції. Культ свого покровителя він передав і свойому синови. Сен-Сімон, прегарно вихований, від малку почув нахил до історії і надумав написати свої мемуари. В році 1691, коли мав лише 16 років, був представлений Людовікови XIV, який залишив його при собі. В році 1694 ставши вже офіцером Сен-Сімон почав писати свій дневник, який вів майже без перерви 50 літ, а при кінці житя обробив його із літературного боку. Ніщо не укривало ся від допитливого погляду сього „шпіґуна свого часу“, як його назвав Сен-Бев. Гордий своїм перством, він мав сьміливість протестувати проти надання титулу перства побічному синови короля; сим він викликав до себе гнів із боку королевої фаворити, пані де Ментенон, яка настроїла проти нього і самого короля. Таким робом каріера Сен-Сімона була перервана і він подавсь до дімісії (1702 р.). Від сього часу Сен-Сімон сходить зі сцени за куліси, але докладно знає все, що робить ся при дворі, і нотує в своїй книзї. По смерти короля, за реґенства герцоґа Орлеанського, Сен-Сімона знов покликано до двора і дано йому посаду посла в Мадриті, але по смерти реґента він знов відходить за кулїси і сим разом на завше. Тоді він знов береть ся за свої спомини і в праці над ними знаходить єдину свою утїху. Поховавши свою

жінку, байдужний до всього сучасного, він потапає в минулім і подібно до Данта, переносить туди всї свої симпатії й антипатії і все своє незадоволене честолюбство. Він помер 1755 р., маючи 70 літ. У вступі до своєї праці Сен-Сімон каже, що ставив собі метою правду, але завважує з гори, що як чоловік, він не може обіцяти повної обєктивности. Точка погляду Сен-Сімона — монархістична і аристократична в купі. По його думцї монарх не мусить бути абсолютним; він мусить опирати ся на перів, сих стовпів держави, сих дорогоцїнних алмазів у королївській коронї. Аристократи мусять дїлити з королем власть, бути його найблизшими дорадниками, стримувати його від неправди і направляти його волю на добро. Сен-Сімон починає свої спомини від облоги Намюра (1692 р.). Від сього часу він стежить крок за кроком за Людовіком XIV, знає, що король робить, із ким проводить час, навіть що їсть. Перед нами крім того проходять змальовані в повний ріст пензлем великого майстра портрети всїх більше меньше видатних осіб Франції. Особливо виразно виступає суха фіґура ненависної для нього панї де Ментенон, єзуїта Телїє, кардинала Дібуа і самого Людовіка XIV. Він сьміло зриває мантію шумної величі з Людовіка XIV, показує, яким був у буденному житю сей бог Франції, а до того він не скупий на деталї, і кожда дрібниця, то майстерний штрих, що дорисовує портрет. Усї спомини Сен-Сімона написані живою мовою, пластичною, тремтючою від радости і обуреня, — тому вони являють ся таким цїнним підручником для студіованя епохи Людовіка XIV, а як лїтературний памятник вони просто взірцевий твір у тім родї історичного викладу, в якому Франція не має супірників.

XVI. Анґлїйське пуританство XVII в. і Джон Бонїян.

Анґлїйська лїтература XVI в. висловила в своїх творах ідеали епохи Відродженя. Визначна прикмета тої епохи, се був жизнерадісний старинний погляд на сьвіт, був культ краси й сили і невгавний поклик до вживаня роскошів житя. Сей погляд грозив виродити ся в повну моральну розпусту, як би на перекір йому не пішла иньша культурна течія, відома під назвою Реформації. На духовім полї Реформація до певної міри вела далї дїло Відродженя; вона піддержувала духа критики і дослїдів і боронила права на особистий суд у справах віри, опертого на субєктивнім розуміню сьв. Письма. Та її моральні ідеали були иньші: замісь веселого, поганського епікурейства вона ставила до людий поважні моральні домаганя і оголосила моральний обовязок провідним прінціпом людського житя. Ті дві основні культурно-історичні течії стрітили ся в XVII в. на анґлїйськім ґрунтї. З разу мала верх перша і витворила лїтературу, в якій яснїють імена Піднея, Спенсера, Шекспіра і и. Та при кінці панованя Єлисавети починаєть ся перевага теольоґічних інтересів над інтересами лїтератури. Хоча заведенє реформації в Анґлії було дїлом держави, але основні прінціпи її давно вже пустили корінє в серцях анґлїйського народа. Довго перед Лютром і Кальвіном Віклеф кидав громи на розпусту католицького духовенства і кликав народ до морального відродженя, не признаючи потреби ніяких посередників між Богом і чоловіком. Не вважаючи на всї переслїдуваня, які спадали на прихильників Віклефа в XV в., його наука була дуже популярна серед анґлїйського міщанства.

Для прихильників Віклєфа й анґлійська реформація, що явила ся в формі державної церкви, була далеко не достаточна. Їм не досить було зірвати з папством; вони домагали ся головно розриву з усіми традиціями та установами католицизму. З того видно ясно, що анґлійські Пуританці (визнавці чистої віри) мусїли опирати ся не на Лютра, а на Кальвіна, що розумів реформацію як привернене первісного християнства апостольських часів. Основна точка пуританської доґми лежала в науцї про призначенє (предестінацію). Пуритани вірили, що богато людий уже від дня своїх уродин призначено на загибіль, що вони не спасуть ся зусилями своєї власної волї і що лише ласка божа може спасти їх. Супроти сього перше завданє кождого Пуританця було повести своє житє так, щоб зробити себе гідною посудиною ласки божої. От тим то все житє Пуританця являєть ся приготованєм до того невимовного щастя. Він думає лише про се одно і з стогнанєм та слїзми молить ся, щоб воно явило ся. Стоячи на тім Пуританець надзвичайно ворожо дивить ся на всяку поезію та штуку, бачучи в них сїти хитро наставлені діяволом на загибіль чоловіка. Відси йшли напасти Пуританцїв на театри, які зрештою остояли ся в XVI в. завдяки тому, що за ними стояли народні маси, арістократія і сама державна власть в особі Єлисавети та Якова І-го. Та скоро лише в XVII в. Пуританцям пощастило захопити власть у свої руки, то перше їх дїло було заборонити театральні вистави в цїлій Анґлїї.

Одним із найцїкавійших прикладів впливу пуританських поглядів на лїтературу можна вважати поета Джона Бонїяна (Bunyan) та його поему „Похід паломника“ (Pilgrims Progress), що по Біблїї була найпопулярнїйшою книгою в Анґлїї XVII в. Зміст Бонїянової поеми ось який: Раз почув ся грізний голос із неба і довів до пере-

страху християнина, що жив у „Городї Руїни“. Він сам один зрозумів небезпеку, яка грозить місту, і надумав утекти від неї. Переслїдуваний насьміхами сусїдів він пустив ся в дорогу, щоб утекти від смерти і добити ся до Небесного Города. Здибаний ним на шляху молодик із сьвітлим лицем і з книгою в руцї, який оказуєть ся євангелистом, показує йому праву дорогу. Навпаки, иньша особа, що називає себе „Мудрість сього сьвіта“, пробує, хоч і безуспішно, завернути його з правої дороги. Не слухаючи зрадливих рад Мудрости, християнин сьміло запускаєть ся в рідке, грузьке та заселене демонами болото і доходить до вузкого виходу, з якого йому відкриваєть ся дорога в гористу країну. Він горячо молить ся до Христа і почуває, як важкий тягар гріхів сам собою звалюєть ся з його плечий. Далї йому доводить ся дряпати ся по скелї Перешкод, по чім він доходить до препишного замка, де живуть мудрі панни Благочестивість і Благоразумність, які додають йому відваги і дають йому зброю для оборони від дальших спокус. Мандруючи все далї й далї християнин здибає демона велитенського розміру на імя Аполліона, який хоче заступити йому дорогу, але паде від його ударів. Потім він сходить у долину Смерти, а пройшовши її доходить до города, що зоветь ся Ярмарка Пустоти. Боячись заплутати ся в спокуси того веселого міста, християнин проходить через нього з опущеними очима, але мешканцї побачивши його кидають ся на нього, бють і засаджують у вязницю. Тут він дістаєть ся в руки велитня Одчаю, який мучить його і намовляє закінчити житє самовбійством. Пройшовши Щасливі гори і Ріку смерти, паломник доходить нарештї до мети своїх бажань і вступає в боже місто. Боніянова поема мала свого часу величезний успіх, виходила богато разів новими виданями і була перекла-

дена на всї важнїйші европейські мови, в тім числї й на російську. Крім прозового перекладу є також початок поеми перекладений чудово Пушкіном, що починаєть ся ось якими віршами:

Однажды странствуя среди долины дикой,
Внезанно былъ объятъ я скорбію великой і т. д.

Захоплений майстерним перекладом Пушкіна Достоєвский у своїй промові про Пушкіна дає прегарну характеристику самої поеми Бонїяна: „В сумовитій і повній екзальтації музиці тих віршів уся душа північного протестантизму анґлїйського еретика, безбережного містика, з його тупими, мрячними та непоборними поривами. Читаючи ті дивоглядні вірші вам немов чуєть ся дух реформації, вам робить ся зрозумілим той войовничий огонь іно що народженого протестантизму, робить ся зрозумілою нарештї й сама історія, і то не лише в думках, а так немов би ви й самі були там, пройшли біля узброєного табору сектантів, співали з ними їх гимни, плакали з ними в їх містичних екстазах і вірили разом із ними в те, в що повірили вони“.

Анґлїйська критика не знає міри в своїм захватї над поетичним талантом Бонїяна. А направду його талант зовсїм не такий великий. Поетичним чутєм і відчуванєм красоти в житю Бонїян визначав ся дуже слабо, хоча нема сумнїву, що був надїлений дуже сильною уявою. При помочи сеї здібности він умів робити іллюзію в тих випадках, коли його твір видаєть ся дуже важким. Вибравши для викладу своїх ідей як мога найневдячнїйшу форму — алєґорію — він умів перетворити холодні, абстрактні понятя на живих людий. Та дивлячи ся на Бонїянову книгу з культурно-історичної точки погляду ми ледви чи знайдемо їй пару. Нїде внутрішнїй сьвіт пуританця

з його релігійною екзальтацією та містичними захватами не змальований так живо і ярко. Боніянова поема, що відбиває в собі певний момент у релігійному житю анґлійського народа, була улюбленою лектурою численних поколїнь, що проливали над нею сльози і черпали з неї бадьорість і надію.

XVII. Джон Мільтон.

Боніян висловив лиш один бік пуританізму — релігійну екзальтацію, що переходить у захватовий містицизм. Та найповнійшим і всестороннїм речником ідей пуританїзму був найбільший анґлійський поет XVII в. Джон Мільтон (1607—1674). В його ріжносторонній, так сказати, многогранній натурі відбили ся не лише найкращі сторони пуританізму, але й найкращі заповіти пережитої вже епохи Відродження. Вроджений у заможній сїм'ї він мав змогу здобути собі дуже добру осьвіту, яку докінчив у Кембріджськім унїверситетї. Його першим твором були дві описові поеми „Allegro“ і „Penseroso“ (Веселий і Задуманий) і маскова гра Комус, у яких бачимо слїди його зацікавленя клясичною та італійською лїтературою. Сею остатньою він займав ся найпильнійше, особливо в часї своеї подорожі по Італії (1638—39), відки вернув ся збогачений новим знанем, вражінями і масою нових цїкавих знайомостий. Він був у захватї від італійської штуки, лїтератури і високої культури краю, але темні сторони італійського житя, епікуреізм і моральне розпутство, анї крихти не торкнули ся його чистої душі. Вернувши в осени 1639 р. з Італії Мільтон якийсь час

держав ся осторінь від політики, але швидко подіїї захопили його. Настала рішуча хвиля в боротьбі Карла I з парляментом. В р. 1640 король утік із Льондона і почала ся домашня війна. Треба було зважити ся, по чиїм боцї стати. Мільтон хитав ся не довго і вже в 1641 р. випустив у сьвіт декільки брошур, у яких настоював на переміну анґлїйської церкви в демократичнім дусї.

В р. 1644 Мільтон оженив ся з панною Мері Поуель, але не знайшов щастя в подружю і вже місяць по шлюбі почав міркувати про розвід. Привикши кидати на папір свої думки, він написав свій перший „Трактат про розвід“ і присьвятив його парляментови. Бороняючи справи, з якою була звязана й його власна доля, Мільтон не рідко послугуєть ся софізмами, збиває Новий Заповіт текстами із Старого, але цїкаве те, що найважнїйшою основою для нього служать не тексти сьв. Письма анї твори отцїв церкви, але розум і природа. Він не вірив у нерозривність подружя головно тому, бо вона противна розумови і природї, а що противне природї, те й беззаконне. Другий голосний трактат Мільтонів був „Про вихованє“. На Мільтонову думку ґоловна мета вихованя—наблизити чоловіка до Бога, навчити його любити Бога і наслїдувати його досконалість. Окрім сеї високої моральної мети є друга, житєва, практична — навчити чоловіка сповняти розумно і точно вложені на нього долею суспільні обовязки. Одиноким шляхом до осягненя сеї мети Мільтон уважає сполученє в вихованю гуманного елементу з реалїстичним. Він однаково повстає як против схолястичного вихованя, що займаєть ся лише розвоєм формальних сторін думаня, так і против клясичного, що займаєть ся виучуванєм граматичних форм і слів замісь виучуваня самих предметів. Хоча основою осьвіти він кладе клясичні мови, але їх виучуванє для нього не мета, лише

привід до висшого духового і морального розвою. Скоро лиш ученик здужає опанувати форми латинської та грецької мови, Мільтон радить йому читати Плятона, Ціцерона. За клясичними мовами йдуть природничі науки, ґеоґрафія, фізика і математика. Студіоване ріжних наук мусить чергувати ся з фізичними вправами, ґімнастикою, плаванем і т. д. Подібно як Рабле та Коменский, Мільтон признає велику вагу знаню вітчини. Він радить учителеви робити зі своїми учениками що літа проходи поза місто або до морського берега, щоб вони знайомили ся зі способами управи землї, риболовства, кермованя кораблями і т. и. Мільтон був переконаний, що через таке ріжносторонне виховане, в якім звертаєть ся увагу як на розвій ума і характеру, так і на фізичне виховане, витворить ся нова порода людий практичних, розвитих і морально здорових.

Того самого року, що трактат про виховане (1644), вийшов на сьвіт найкращий прозовий трактат Мільтона, присьвячений обороні свободи друку. В XVI в. в Анґлії цензура над книжками належала до льондонського епископа, а проступки против друкових законів судили ся в Зоряній Палатї (Star Chamber). Знищивши королївську власть і скасувавши Зоряну Палату, пуританський парлямент видав 1643 р. закон, по котрому її повновласти переходили до ради самих видавців і продавців книг, і сї самі вже доручали цензуру книг специяльно покликаному для сеї мети цензорови. В роцї 1644, коли сей закон почав уже обовязувати, Мільтон видав без дозволу цензури свою знамениту Ареопаґітику. Назва її була позичена у Ісократа, який назвав так одну із своїх промов, звернених до атенського народнього зібраня. Мільтон не був оборонцем повної свободи друку; він визнавав, що бувають такі випадки, коли уряд мусить заборонити розповсюд-

женє шкідної книги і навіть запізвати автора її до суду (пасквілї на приватну особу або книжки видані з метою оборони папізму), але він відкидав необхідність „попередної“ цензури, яка на його думку може вбити книжку швидше, нїж ся остання появить ся на сьвіт. А вбити гарну книжку, се все одно, що вбити гарного чоловіка, навіть гірше; бо хто вбиває чоловіка, той убиває тілько розумне сотворінє, а хто нищить книжку, той убиває сам розум, справжню божу подобу. Розглядаючи питанє з практичного боку Мільтон зазначує ті численні трудности, з якими звязано заведенє більш меньч порядної цензури і доказує, що закон 1643 року не досягає своєї мети, бо ставить до цензорів такі вимоги, яким ледви чи хто з людий може відповісти. Доказавши непотрібність цензури і неможливість розумного її переведеня, Мільтон переходить до того зла, яке вона приносить: се перш усього огидливе насильство над наукою і людьми, що займають ся нею, бож справдї що може бути образливійше над те, що поважні учені працї, на які затрачуєть ся так багато енерґії і труду, не можуть бути оголошені без дозволу цензора, що примірює їх до свого, нераз тупого розуміня? В кінцї Мільтон звертаєть ся до парляменту і благає його спасти людську честь і свободу думки в Анґлїї. Хоча Ареопаґітика й не мала безпосереднїх практичних наслїдків, але зробила глибоке вражінє на деякі чутливійші натури і в дальшому поколїню сїмя кинене Мільтоном принесло свої плоди. Оборонцї свободи друку за часів Джорджа III позичили відси свої найсильнїйші арґументи на користь знесеня цензури. В роцї 1788, а власне за рік до Француської революції, один із її проводирів Мірабо переклав брошуру Мільтона на француську мову і в передмові пояснив своїм співгорожа-

нам, о скілько Анґлїя мусить завдячувати свою свободу ширеню в суспільстві ідей Мільтона.

В недовгім часї сам уряд був примушений звернути ся до Мільтона. З історії відомо, що Карло I був Пуританами покараний смертю як полїтичний зрадник (1649). Ся кара викликала в народї співчуте до короля і оточила його авреолею мучеництва. На ґрунтї сього співчутя роялїсти знову збудували свої надії і видали книгу під назвою „Королївський образ“. (Eikon basilica), що мусїла завше нагадувати народови про короля-мученика. В тій книзї від особи самого короля оповідалось про девять останнїх років його житя, перелїчувались усї його страждання і терпіня, оповідане чергувало ся з лїричними відступами, де Карло висловлював ся про чесність своїх намірів, про свою любов до народу і т. д. Дослїди показали, що „Королївський образ“ був написаний доктором Ґорденом, якому в нагороду за се дали уряд епископа, але в ті часи публика була певна, що в руках у неї справжнїй твір нещасного короля. З огляду на те, що книга Ґордена зробила велике вражінє і видана була за один рік 48 тайними виданями, уряд доручив Мільтонови, що займав тодї посаду секретаря для дипльоматичної переписки при особі Кромвеля, відповісти на неї. Мільтон у недовгім часї виконав се порученє і надав своїй відповіди назву „Іконоборець“. Опрокидаючи крок за кроком Ґордена, Мільтон малює покійного короля в справжньому сьвітлї, обвинувачує його в забобонах, зрадливости, розпустї, погордї до народнїх звичаїв, стверджує, що він обіцяв своїм спільникам Шотляндцям віддати на розграблене Льондон і т. д. Памфлет Мільтона мав великий успіх; кількадесять тисяч його розійшло ся меньче нїж у продовж одного року. З огляду на те, що Мільтонови пощастило нахилити перевагу громадської опі-

нії на користь републіки, син Карла І, що пробував тоді у Франції, доручив знаменитому французькому ученому Сальмазію написати відповідь Мільтонови. В своїй відповіди, якій він надав титул Defensio regia (1560) Сальмазій жорстоко нападає на Мільтона і гризко висьміває виложену в Іконоборці теорію самодержавя народу. Відповісти Сальмазію було доручено знов Мільтонови. Гордий на те, що йому довелось боронити чести анґлійського народу, Мільтон не звертаючи уваги на хоробу очий сидів цілі ночи за працею і в груднї 1650 року представив парляментови свою знамениту Defensio pro populo anglicano. Найповажнїйший арґумент Сальмазія полягав на тім, що королївська власть була знищена в Анґлії не народом, навіть не парляментом, бо палата льордів була також знищена, а одною партією. В своїй відповіди Мільтон докладно доказує, що ся партія була найбільш морально-здорова частина анґлійського народу і що те, що вона постановила, було постановлено народом. Памфлет Мільтона викликав глибоке вражіне в Европі; вчена репутація Сальмазія була підкопана, а репрезентанти чужих держав поспішили повитати Мільтона з побідою. Ся перша оборона анґлійського народа коштувала Мільтона дуже дорого; він цїлком осліп на 44 роцї свого житя і єдиною його утїхою була сьвідомість, що він осліп бороначи свободи і чести анґлійського народа. Слїпота Мільтона підняла дух роялїстів, які в 1652 роцї видали в Газї анонїмний памфлет під заголовком „Regii Sandainis clamor ad coelum“, що викликав собою появу „Другої оборони анґлїйського народу“.

Чотири роки по смерти першої жінки, в 1652 р. Мільтон одружив ся з другою, Катериною Вудкок, в особі якої яскравим сьвітлом сяли любов, делїкатність і доброта; на жаль щастє його не було довге, бо в роцї 1658 вона померла в поло-

зї. Мільтон знов лишив ся сам і пережив не тільки Кромвеля і його сина Річарда, за часів якого він так само як і раніш займав посаду секретаря републіки,] але дожив і до реставрації Стюартів. В останнї роки свого житя він написав свій найславнійший твір — знаменитий Утрачений Рай. Ідея Утраченого Раю займала Мільтона ще тоді, як він був молодим, але з початку він хотїв обробити свою тему в формі траґедії, та горяча полїтична дїяльність на довго відхилила його від поезії, і коли він уже старим чоловіком знов повернув до своєї улюбленої теми, то на сей раз вона втілила ся в формі епічної поеми. Сюжет своєї поеми Мільтон узяв із книги Битія, але надав йому цїлком иньше осьвітлене. Поему Мільтона не можна мірити міркою епічної поезії; коли її треба порівнювати, то не з Іліядою або Енеідою, а хиба тілько з Божественною Комедією Данта. В обох творах чимало спільного, бо обидва поети почували себе опозицийно настроєними супроти своєї епохи, пережили розбитє своїх ідеалів і обидва полишили твори, в яких висловили своє обурене і свій протест проти сучасних їм порядків. Ріжниця в тім, що фантазія середньовікового поета, вихована на леґендах, візіях і памятках католицької штуки, зуміла населити утворений сьвіт живими істотами, тодї як фантазія протестанського поета, позбавлена запомоги штуки, вбачаючи в леґендї одні забобони, і примушена видобувати все з самої себе, в безуспішних зусилях перенестись у сферу дитинячої віри, поруч із кольосальним образом Сатани виставила цїлий ряд холодних абстракцій і алеґорій, що можуть тілько зруйнувати поетичну ілюзію. Читаючи поему Мільтона почуваєш, що тут нема місця для дитинячої віри, що тут поруч із почутєм і фантазією працює також рефлексія, яка не позволяє поетови зіллятись зі змальованими предме-

тами і викликати іллюзію у читача. Скована протестанською доґмою фантазія Мільтона, відкидаючи сьвятих не знала, ким населити небо і не могла придумати нічого лїпшого, як змалювати Єгову в образі короля, оточеного незлїченими як зорі силами небесними. Тен у своїм майстернім розборі Утраченого Раю навів чимало прикладів нарушеня біблїйного кольориту і невдатного перенесеня нових понять у старозавітний сюжет. Він дуже гарно показав, що Адам і Ева по Мільтону не безпосередні, нагі дикі натури, якими вони мусїли бути, а Пуританцї XVII віку, дісціпліновані, з моралїзаційними сентенціями на устах. Словом, коли будемо дивити ся на Мільтонову поему з естетичного боку, то наткнемось не один раз на неправдоподібність тону, анахронїзми, псіхольоґічні хиби і т. д. Деякі з тих хиб досить кумедні. Так напр. в однім місцї Адам скаржить ся Богу на свою самітність, а Бог у відповідь йому говорить: „Щоб ти сказав на мойому місцї, бож я лишаюсь самітним на цїлу вічність“. Але коли дивитись на поему Мільтона з культурно-історичного і біоґрафічного боку, то мусимо признати її твором надзвичайно видатним. У нїй відбиваєть ся сьвітогляд найосьвіченїйшого Пуританина, його громадські і моральні ідеали і його енерґічний протест проти сучасного йому льокайства і моральної розпусти. Тут ми зустрінемо прибрані в поетичну форму відомі вже нам ідеї Мільтона про шлюб, свободу сумлїня і горожанську свободу, пересипані зворушливими скаргами чоловіка самітного, розбитого житєм і засудженого на вічну темноту. Я не маю змоги викладати тут зміст поеми Мільтона, виданої по російському в декількох перекладах; завважу лише, що в нїй багато описів природи і поетичних картин із житя перших людий. Найкращим епізодом Утраченого Раю з поетичного боку є чарую-

ча іділля пробуваня Адама й Еви в раю (Пісн IV), спокуса Еви і її каянє (Пісня IX) і нарешт прегарна картина будучого житя людий, яку ар хистратиг Михайло розвертає перед Адамом сам в той час, як його виганяють із раю (Пісн XI і XII).

Із характерів поеми Мільтону найбільш по щастило змалювати кольосальний образ Сатан що так нагадує Есхілевого Прометея. Ще кри тик початку XVIII в. Аддісон висловив ся, щ Сатана навпаки бажаню самого Мільтона зроби ся головним героєм його поеми, що впрочім ціл ком натуральне, бо в вічній боротьбі добра з злом, що творить основу поеми, увага читача му сить скуплятись на представнику злого, яке бер верх. У фіґурі Сатани Мільтон втілив дорогу дл нього ідею протесту і незалежности; не підляга жадному сумнїву, що деяким рисам характер Сатани, напр. його гордости і любови до свободи Мільтон горяче співчував. Тепер усі признают що перший натяк на таку траґічну концепці характеру Сатани Мільтон позичив із видано в 1655 роцї поетичної перерібки книги Битія, зро бленої анґльосаксонським поетом Кедмоном. Не забаром по закінченю Утраченого Раю Мільтон під впливом одного свого приятеля, почав писат „Повернений Рай". Дякуючи тому, що сей твір н був плодом власної творчости, він вийшов значн слабший, хоч сам Мільтон і лїчив його лїпши від Утраченого Раю. По свойому змісту друг поема тїсно звязана з першою. В кінцї XII пісн Утраченого Раю ангел утїшає Адама обіцянкою що прийде колись день відради для праведникі і день пімсти для злих, що зійде з неба І. Хри стос, зруйнує царство Сатани, весь сьвіт обновит ся огнем, і замісь його повстане нове небо і но вий сьвіт, оснований на правосудю і любови В Поверненому Раю описуєть ся лиш один епі

од із сього сьвітлого будучого, а власне неща-
лива спокуса І. Христа і присоромлене злого.
Користуючи ся євангельським оповіданем Мільтон
присьвячує цїлі 4 піснї спокусї І. Христа. Чи
було се наслїдком старости, чи з гори принятого
заміру, але Мільтон обробив свою тему не так,
як у Утраченому Раю. Тут він дає перевагу
євангельському текстови, не дозволяє своїй фан-
тазії розвернутись і залишивши на боцї поетичні
оздоби, стремить до строгої простоти. Сього він
звичайно досягає, але досить часто не на користь
живости і яскравости малюнка. Навіть особи
головних героїв — І. Христа і Сатани — зма-
льовані досить блїдо. Се не характери, а втїлене
двох прінціпів, що провадять між собою нескін-
чену суперечку і лишають у душі читача доволї
неясне вражінє. Один епізод сеї драми, спокуса,
надто цікавий тим, що з нього можемо довідатись,
як дивив ся Мільтон на старости лїт на поезію,
штуку і фільософію. Видко, що він на старости
лїт мало чим відріжняв ся від тих пуританських
проповідників, що вважали за суєту і гріх зай-
мати ся штукою і поезією. Коли Сатана, бажа-
ючи розбудити у Христа самолюбство, обіцює йо-
му славу на полї штуки, поезії, красномовства
і фільософії, словом усього того, чим славились
давнї Атени, Христос робить порівнанє між антич-
ною культурою і культурою Жидів, дає перевагу
останнїй і нарештї заявляє, що сама любов до
красоти може бути тілько у душ слабих і роз-
пещених. Таким робом благочестє, що сумежить
з риґоризмом, і віра в останню побіду добра над
злом, ось основа старечого сьвітогляду Мільтона,
наскілько він виявив ся в Поверненому Раю. Та
хоча Мільтон міг тїшити ся надїєю на лїпші ча-
си, ся надїя не могла помирити його з сучасним,
що кожен день і так тяжко, наче той кошмар,
давило його. В свойому останньому поетичному

творі, в траґедії Самсон (1671 р.) Мільтон іще раз дає зрозуміти нам, що діялось у його душі при виді деспотизму, моральної розпусти і рабства, що визначили собою епоху реставрації Стюартів. Щоб ніхто не міг помилитись у його настрою, Мільтон вибрав темою своєї траґедії історію жидівського народнього героя Самсона, якого доля так подібна до його власної. Чиж він подібно до Самсона не боров ся завзято з сучасними Філістимлянами, чи не був побідженим, звязаним і осліпленим, коли не ворогами, то долею? Чиж він не повинен був відчувати того, що відчував Самсон, коли над осліпленим героєм глузували його вороги? Тому то коли ви чуєте жалї Самсона, що темнота охопила його з усїх боків, що всї його надії розбиті — ви з разу догадаєтесь, що тут устами Самсона промовляє сам автор. Видко, що в сій лебединій піснї вилилась уся наболїла душа великого анґлїйського поета.

XVIII. Анґлїйська лїтература в епоху реставрації.

Епоха реставрації Стюартів була епохою найбільшої деморалїзації анґлїйського суспільства. Пропала віра в прінціпи і моральні ідеали; люди жили з дня на день і квапились узяти від житя як мога більше. За прикладом королївського двора суспільство поспішило зірвати з себе маску зовнїшнього благочестя і моральної подоби, що була обовязковою за часів пановання Пуританців, і пишало ся цинїзмом і легковаженєм морального обовязку. Се одиноке в історії анґлїйського народу понижене морального рівня суспільства

знайшло свій вираз як у житю, так і в літературних творах епохи реставрації. Люди міняли свої політичні і релїґійні переконаня, як міняють рукавички, майже не ховаючись із тим, що вони кермувались у тім матеріяльними користями. Найбільший по Мільтонї анґлійський поет XVII віку Джон Драйден показав своїм житєм приклад політичної і релїґійної хиткости і погонї за успіхом. Колись горячий прихильник Кромвеля, автор оди присьвяченої на честь Кромвеля, він так само ентузіястично витав Карла II, і коли сей зробив ся королем, став підпорою монархічного прінціпу. За молодих літ він був протестантом, під час реставрації перейшов на католицизм, але коли сей його крок не був оцінений так як слїд двором, він написав траґедію „Еспанський монах", в якій ганебно висьміяв католицьке духовенство. Таким самим карієристом був він і в літературі. Не встигли ще по розпорядженою Карла II відкрити зачинені Пуританами театри, як він виставив на сценї свою комедію „Дикий Ласун" (Wild Galant), в якій вірно відчув настрій часу і зрозумів, що може сподобатись королю і висшим клясам суспільства. Другого року він написав подібну драму „Дами супірниці", в якій ішов слїдом за еспанськими штуками з їх запутаною інтриґою і так само мав успіх. За сими творами пішов цїлий ряд комедій, в яких можна завважити легке відношенє автора до морального обовязку. Малюючи любовну інтриґу сьвітського Дон Жуана з шлюбною жінкою, він надає соблазнителю приваблиї риси і виставляє в найсьмішнїйшому видї ошуканого мужа. В однїй із його комедій проскакує нечуваний ранїш в Анґлії виступ проти церковного шлюбу і прославленє вільної любови. „Чиж любов без вівтаря і сьвященника перестає бути любовю? Адже сьвященник одержує за свою працю гроші і більше не думає

про долю звязаних ним серць. На мою гадку для шлюбу досить одної любови". Крім комедій Драйден писав також траґедії в героїчному роді на взір траґедій Корнеля, але тілько з примішкою фантастичного елементу (Індійська королева, Любов-тиран і ин.). Дякуючи своїм оперовим ефектам і гарному віршу, траґедії Драйдена мали успіх, поки їх не „вбила" сатирична комедія князя Бокінґема „Репетиція", де жорстоко і дотепно осьміяно всю їх будову. Крім Дон Кіхота, що одним ударом убив цілу популярну галузь літератури, літературна історія не знає сатири, яка викликалаб таке сильне враження. По появі сатири Бокінґема Драйден не осьмілив ся виставити на сценї жадної героїчної траґедії; він звернув ся до старинної анґлїйської драми, переробив Антонїя і Клеопатру Шекспіра, писав „на замовлене" короля сатири на віґів, переробив із Плявта і Молїєра комедію Амфітріон і т. д. Остання його драма-траґікомедія Тріумф любови, не мала успіху, що дуже вразило старого поета.

Найхарактернїйшим продуктом епохи реставрації були твори драматурґів-коміків Уічерлї, Конґріва, Ферквара і ин. Уічерлї лишив нам 4 комедії. Перша з них — Кохане в лісї, се щось середнє між еспанською комедією інтриґи і італїйською фарсою. Один добродій Дапперльвіт, вродливий і розпусний пройдисьвіт, потребуючи гроший, хоче запродати свою коханку Люсі другому подібному до себе пройдисьвіту, описує всї її фізичні прикмети з докладністю і гумором кінського баришника. Але його противницею виступає рідна мати Люсі, яка хоче продати її старому пуританському лихвареви Ґрайнови. Вона вводить Ґрайна до дочки під видом учителя танців. Дочка досить гарно знає, про що тут ходить, але вдає невинну дївчину і при першій нагоді, як тілько дїдусь позволяє собі заграваги з нею, по-

чинає кричати, підіймає на ноги цілу хату. Ґрайнови грозять судом, скандалом і випускають зідравши з нього 500 фунтів. Ніде правди діти, що сцена лекції танців написана дуже живо, але що за ситуації, що за діяльоґ!? З боку виглядає так, наче бесїдники хотять перевершити один другого двозначними висловами та дотепами. Комедія мала великий успіх. Про Уічерлї пішла слава, а княгиня Клевеляндська зробила його одним із своїх численних коханців. Не менший успіх мала й друга його комедія „Провінціялка“. Героїня комедії М. Пінчвайф, провінціялка, що вийшла заміж за сїльського сквайра, приїздить одного дня за справунками до Льондону. Вона жінка проста, не дуже розумна, але дуже любить погуляти. Льондонське житє туманить їй голову. Все їй видаєть ся новим і цїкавим. Цїлком зрозуміло, що в неї нема змоги оперти ся льондонським спокусам. Швидко вона сходить ся з одним розпусником і так хутко розвиваєть ся під впливом такого вчителя, що досягає найбільшого ступня безстидства. Остання комедія Уічерлї має назву „Простодух“ (The plain Dealer). Герой штуки, капітан Манлї, безумовне наслїдуванє Молїєрового Мізантропа, яким захоплювалась тодї вся Европа, але наслїдуванє доволї невдале, бо в особі Манлї нема анї краплини ідеалїзму. З його промов не видко, щоб він колись любив людий; він лає їх як останнїх ледарів, і навіть про ту жінку, яку він нїби то любить, висловлюєть ся з цінїзмом. Така сама метаморфоза відбуваєть ся і з вдачою героінї Олївії, очевидно навіяної Шекспіровою Віолею (Дванацята ніч). Жвава, сьміла і дотепна Віоля перевертаєть ся в Уічерлї в ненажерливу і нахабну куртизанку, яка зовсїм не криєть ся з тим, що любить капітана тільки за його гроші. Та інакше не могло й бути. Коли самому письменникови бракує моральних ідеалів, то як він

зможе наділити ними своїх героїв? У иньших дієвих осіб комедії досить гарно змальовано навіяний Расиновою комедією „Сутяга“ (Les Plaideurs) тип баби сутяги, що ходить вулицями Льондону до своїх адвокатів, сама викликує образи на себе, щоб зразуж виточити процес свойому оскорбителю і стягти з нього трохи гроший.

У другого славного драматурґа епохи Реставрації, Конґріва, тон трохи мякший, риси не такі грубі, особи не викликають такого відразливого вражіня. Конґрів лишив кілька комедій: Старий Кавалер, якого артистичним діяльоґом так захоплював ся Драйден, „Дводушний“ і „Коханя за Коханя“. В останїй песї знаходимо цїлу ґалерію сучасних портретів, намальованих рукою справжнього майстра. Особливо вдав ся Конґрівови характер Валентина, пяницї та грача, переслїдуваного вірителями, який ніде не тратить голови, щиро сьмієть ся над своїм неможливим положенєм, уміє не тілько зачарувати першоголїпшого з своїх кредиторів, але й випросити зайвий раз гроший.

Годї менї розбирати твори решти драматурґів сеї епохи, з яких напр. Феркуар був чоловік дуже талановитий. Але при всїм талантї драматурґів епохи Реставрації, їх твори нерозривно звязані з їх епохою і ми не можемо цїлком задовольняти ся і тїшити ся ними. В них більше льокального і часового і меньче суспільного елєменту, і в сьому лежить причина того, що їх так скоро забули.

XIX. Політичні теорії XVII в. в Анґлії. Гоббс і Льокк.

Боротьба Карла I з парляментом, що скінчила ся часовим перетворенем дідичної монархії на пуританську демократичну републїку, викликала дві політичні теорії, з яких одна похваляла той переворот, що скоїв ся в Анґлії, доказувала його законність і розумність, а друга голосно ганьбила революцію і доказувала, що підкопане монархічного прінціпа відібеть ся страшними заколотами в краю і що єдиною запорукою добробуту Анґлії є абсолютна королївська власть. Найвидатнїйшим оборонцем першої теорії був Мільтон, — прихильником другої був Гоббс, що у своїх творах виступає теоретиком абсолютизму. В роцї 1651 він видав свій знаменитий твір „Левіятан або Матерія, Форма і Власть царя“, де із своїх посилок витяг невмолимі висновки на користь абсолютної власти. Політична теорія Гоббса стоїть у тїсному звязку з його поглядом на моральну природу чоловіка. По думцї Гоббса жерело всїх людських дїл є прінціп самоохорони, що виявляєть ся в бажаню собі добра, користи, приємностий і в відразї від усього згубного і неприємного; значить, із самої природи чоловік істота еґоїстична, що змагає до своєї особистої, еґоїстичної цїли. А що всї люди мають однакове право на володїнє і користуванє сими благами, то й видко, що природне становище чоловіка, се війна всїх проти всїх (bellum omnium contra omnes), бо люди бажають вихопити один у другого ласий шматок (homo homini lupus). Бажаючи перевести свої еґоїстичні цїли, не визнаючи жадних моральних крітеріїв, люди скінчилиб на тїм, що знищилиб один другого, як би їм не прийшло в го-

лову завести державний лад. При заведеню сього ладу вони, звичайно, кермувались еґоістичними цілями і почутєм самоохорони. Для осягненя останнього треба, щоб можливість війни була знищена і настав вічний мир. Міркуючи про те, як завести такий лад, люди прийшли до того висновку, що єдиним засобом для сього є відмовитись від права на все, відмовитись від певної части власної свободи. Відмовившись від певної части свободи люди відступили її на підставі умови одній особі, що з свого боку запоручила їм мир і спокійне користуванє земними благами. Відси на думку Гоббса походить держава: походженє її природне і розумне, бо випливає з законів розуму і самоохорони; вона інституція цілком людська, бо заснована на умові. А що держава має немов повновласть від усього народу, то відси ясно, що державна власть мусить бути абсолютною і що представник її, крім тої умови, не повинен бути обмеженим жадними констітуціями. В жертву тій ненажерній потворі, тому Левіятанови повино приноситись усе: житє, власність і навіть думки людий, бо він видає закони, установляє моральні крітерії, зазначує межі, що відділяють дозволене від недозволеного. Він має право заборонити ширенє всякого погляду, який може посіяти незгоду в державі; навіть церква, і та мусить підлягати державі. Але володінє такою дивоглядною властю може потягти за собою надужитя — що тоді робити? Тримаючись свого абстрактного погляду і маючи на увазі спокій у краю Гоббс стоїть на тім, що всякий опір абсолютній власти незаконний, бо вона є втіленє волі всіх. Проти висшої власти може по праву стати друга загальна воля, другий повновласник народу, але сього не може бути, бо держава може мати лиш одну волю, як чоловік одну душу.

Левіятан Гоббса вийшов у сьвіт 1651 року, т. є того самого року, що й „Перша Оборона анґлійського народа“ Мільтона. Хоча Мільтон особисто не виступав проти Гоббса, але не ховав ся з своїм ворожим поглядом на його теорії. Не дивлячись на діяметральну протилежність політичних теорій Мільтона і Гоббса, у них є одна спільна риса. Оба вони відкидали прінціп божеського права, оба твердили, що держава повстала через умову. Але тут і починаєть ся між ними внутрішня ріжниця. Виходячи з глибокої віри в добрі інстинкти людської природи, ідеаліст Мільтон хоче точнійше зазначити межі державного вмішуваня в особисте житє і горячо повстає за індівідуальну свободу. Навпаки скептик і матеріяліст Гоббс не вірив ні в сумлїнє, ні в якийсь обовязковий закон, а вбачав у чоловіці перш над усе еґоістичну тварюку, яку всякими способами треба держати на припоні. Ось чому він без жадного ваганя приніс свободу чоловіка в жертву Левіятанови — державі.

Від Гоббса переходимо до його противника Льокка. Найвидатнійшим твором Льокка вважають його „Дослід про людський розум“ (1762 р.), що став вихідною точкою для пізнійших фільософів не тілько анґлійських, але і французьких, які популяризуючи його ідеї утворили окремий напрямок европейської думки. Вже до Льокка Бекон уважав змисловий досьвід єдиним жерелом пізнаня. Бекон представив навіть теорію досьвідної методи, показав, як нею треба користати ся, щоб досягти тривких наслідків. Але психольоґічний бік питаня про те, як поступає наш дух у процесї досьвідного пізнаваня, як він творить із часткових понять загальні і родові і порівнює їх між собою, лишив ся не роз'ясненим. Поясненю сих питань і присьвячена праця Льокка. Виступаючи проти Декарта і його наслїдувачів,

які визнавали, що в нашому розумі істнують ідеї незалежні від досьвіду, Льокк доказує, що кожде пізнане, се наслїдок змислових вражінь, що навіть загальні тези, які вважають за вроджені нам, напр. що цїлість більша від части, що одна і та сама річ не може в один і той сам час бути і не бути і т. д., се здобутки діяльности розуму під впливом зовнїшнїх вражінь. Стверджуючи, що єдиним жерелом нашого зназя є досьвід, Льокк відріжняє досьвід зовнїшнїй або вражіня від досьвіду внутрішнього або рефлексії, яка є працею нашого розуму над одержаними вражінями. Вражіня і рефлексія, се по словам Льокка одинокі вікна, крізь які сьвітло ідей падає в темну саму собою область розуму. Із сказаного ясно, що: 1) все, що лежить поза межами досьвіду, лежить поза межами людськото знаня, і що 2) чим далї наше знане віддалене від досьвіду, тим менше воно певне. Познайомившись із теорією Льокка, Вольтер став горячим пропаґандистом її на континентї.

Другим не меньче відомим твором Льокка був його трактат про управу державою. Виступаючи проти Гобсса, який доказував, що первісний стан людськости була боротьба всїх проти всїх, Льокк стверджує, що сей період навпаки був станом свободи і рівности, бо природний закон перш над усе закон розумний. Сей розумний закон навчає, що всї люди, як істоти належні до одної породи, повинні мати однакові права на власність, щастє і свободу. Хиби природного стану полягають у тім, що в разї нарушеня сеї загальної гармонії, в разї, коли один чоловік з якоїсь причини напав на другого, відбирав від нього худобу, власність, жінку, то ображений виступав местником і судією за самого себе. Ся хиба, що зовсїм не запобігає злому, а лише карає злочинця, скоро була відчута людьми, які добровільно відмовили ся від частини своєї сво-

боди і віддали її обібраним особам із тою умовою, аби вони, видавши закони, забезпечили житє і власність кождого чоловіка, остро наглядаючи за їх виконанем. Таким робом через умову людий з обібраними особами повстає держава; люди, що вступають у сей політичний орґанізм, дають обіцянку виконувати закони і підлягати власти, а представники останньої з свого боку мають обовязок піклувати ся про благо народа. З сього випливає, що коли представники закона, забувши своє походженє від волї народу, перестають піклувати ся про його благо і дозволяють собі насильства і надужитя, то суспільство має повне право зірвати умову і відібрати власть від негідних її представників Така теорія Льокка про походженє держави від волї народу. Із основного умовного характеру власти Льокк виводить внутрішню форму державного устрою, якої суть полягає в точнім розмежованю власти законодавчої від виконавчої. Само собою зрозуміле, що власть законодавча повинна належати до народу, а виконавча до правителів, обібраних народом; на обовязки короля, яко голови виконавчої власти, лежить: виконувати суд і розправу, привертати нарушене право і охороняти державу від зовнїшнїх небезпек; але він не має жадного права переступати свої повновласти, видавати закони, накладати податки і т. д. Поступаючи так, він ламає свою умову з народом і останнїй має повне право відібрати від нього власть. Із наведеного нарису Льоккової теорії про державу видно, що вона не що иньше як теорія конституції, а до того анґлійської, в якій функції законодавчої і виконавчої власти строго розмежовані. Побачимо далї, який великий вплив мала державна теорія Льоккова на найбільшого політичного мислителя Франції Монтескіє, як його ідея суспільної умови і ідеальна картина житя первісного суспіль-

ства, що жило лише на підставі природного закона, послужила вихідною точкою для Руссо.

В тісному звязку з теорією Льокка про державу стоїть його трактат про Вихованє. Сей трактат зріс на ґрунті досьвіду. Льокк виховував дітий у декількох аристократичних анґлійських родинах і мав нагоду провірити на досьвіді вартість своїх педаґоґічних теорій. Вихідною точкою для Льокка було пізнанє природи дитини. Загальне правило: педаґоґ мусить вірити в добрі інстинкти дитини і дивити ся на неї, як на розумну істоту, вияснюючи їй причини заборони того чи иньшого. Льокк не радить часто купувати для дітий цяцьок, бо се розвиває в дітях пристрасть до новинок і занехаянє старих цьяцьок тілько тому, що вони старі. Крім того богацтво цяцьок розвиває у дітий гордощі; дитина, що має більше цяцьок, буде пишати ся перед тою, хто має їх меньше. Студіованє природи дитини мусить бути вихідною точкою і при викладаню їй ріжних родів знаня. Тут треба брати на увагу не тілько індівідуальність дитини взагалї, але також її звички, напр. одна дитина любить занимати ся музикою до обіду, друга — по обідї, і педаґоґ не повинен поступати на перекір тій звичцї, бо занятє, яке відбуваеть ся в свій час, стає розривкою і йде завше успішно. Завданє педаґоґа полягає в тім, аби так зацїкавити дитину, щоб вона сама прохала займати ся з нею. З огляду на те, що таке ріжносторонне студіованє природи дитини майже не можливе в публичних інституціях, де на одного педаґоґа припадає по кілька десятків вихованцїв, Льокк дає перевагу домашньому вихованю, яке на його думку дає більше нагоди до студіованя природи дитини і морального впливу на неї. Поставивши своїм ідеалом Sana mens in corpore sano, Льокк надає велике значінє фізичному розвоєви і ґіґієнічним умовам, а особли-

во стоїть на тім, аби дитина як мога більше була на сьвіжому повітрі, присьвячувала багато часу фізичним вправам, привчала ся до холоду і вохкости. Паралельно з фізичним вихованєм дитини мусить іти і вихованє моральне, головним завданєм якого є розвій постійности і панованя над самим собою. Як дитина мусить бути привчена до того, аби без шкоди для здоровля могла терпіти холод, спеку, вохкість, так само і в моральному відношеню вона мусить бути привчена до того, аби могла жертвувати собою, відмовляти ся від ріжних приємностий і терпливо переносити ріжні житєві прикрости. А що чеснота занадто абстрактне поняте для дитини, то педаґоґ мусить пильнувати, аби розвити в ній бажанє його похвали і одобреня. Та не треба занадто сипати такі похвали, а роздавати їх тільки за такі вчинки, що дїйсно відповідають чесноті. Релїґійну осьвіту Льокк обмежує поученєм дитини про великого творця сьвіта, всевидющого і всезнаючого, що любить правду і чесноту. Таким чином головною метою вихованя Льокк уважає виробленє чоловіка морально і фізично здорового. Щож до наповненя голови дитини ріжними відомостями, то Льоккові вимоги в тій точцї дуже обмежені. І тут, як і скрізь він стоїть на практичному ґрунтї. З клясичних мов він обстоює одну латинську, та й то без граматичних деталів; науку малярства рекомендує стілько, щоб дитина могла зрисувати будинок або машину; писанє в клясах латинських віршів, що й досї практикуєть ся в анґлїйських школах, він уважає зовсїм непотрібним. Замісь поетів радить юнакам читати De officiis Ціцерона і твори Пуфендорфа та Гуґона Ґроція про державне право. Хоча Льоккова проґрама вихованя має на увазї лише людий заможних, він вимагає, аби ученик знав одно або два ремесла, що можуть придати ся йому в житю. Одержане таким

шляхом виховане Льокк радить поповнювати подорожами, щоб збогатити розум юнака власними спостереженями.

Нарешті треба сказати кілька слів про твір Льокка, присьвячений питаню про релїґійну толеранцію (On Toleration). Подїляючи погляд Мільтона, що функції держави і церкви цїлком ріжні, що одна відає земні справи, а друга небесні, Льокк твердить, що держава не має жадного права втручати ся в релїґійні переконаня людини, бо се справи її власного сумлїня. Переступати се загальне правило можна тільки тодї, коли чоловік, з огляду на свої релїґійні переконаня не виконує присяги даної цареви, або коли не має жадних релїґійних переконань, бо атеісти однаково небезпечні для церкви, як і для держави. Відси випливає, що Льокк уважає можливим ухилитись від своєї теорії толерантности тільки в відношеню до католиків і атеістів. Заслуга Льокка полягає головно в тім, що він почав уживати прінціпів досьвідного дослїду і заснованого на них раціоналїзму у всїх сферах людського знаня і людської дїяльности: в релїґії, педаґоґії і фільософії. Сим він поклав шлях для всїх пізнїйших анґлїйських і француських мислителїв, що знаходили в його творах вихідну точку для своїх раціоналїстичних теорій.

XX. Анґлїйська журналїстика XVIII в.

Одним із добродійних наслїдків державного перевороту 1688 року було знищене „попередної“ цензури і тїсно звязаний з сим фактом розвій

ґазетної і журнальної преси. Хоча ґазети істнували в Анґлії і в XVII в., але вони не мали права доторкати ся політичних питань. Переворот 1688 року зробив пресу суспільною силою і поставив саме правительство під контролю журналістики. Остання почала надзвичайно буйно розвивати ся. Від 1688 до 1692 р. повстало 25 нових ґазет. В році 1695 для друку була дана повна свобода; актом парляменту знищено „попередню" цензуру; кождий міг друкувати все, що йому хотїлось, під власною відповідальністю. В початку XVIII в. Даніель Дефо став видавати перший політичний журнал, щотижневий огляд французьких справ. За його прикладом пішов Річард Стіль, що заснував у 1709 році журнал „Балагур", де головним співробітником був Аддіссон. В році 1711 „Балагур" перестав виходити і приятелї почали видавати в купі знаменитий тижневник „Глядач" (Spectator), що мав величезне громадське значінє. Хоча „Глядач" виходив кождого тижня, але він не був подібний до звичайних тижневих видань, що мають на увазї інтереси хвилї і наввипередки рвуть ся повідомити своїх читачів про сьвіжі новинки. Не така була мета „Глядача"; сам Аддіссон говорить у передмові, що він не тільки хоче забавляти публїку, але навчати її і причиняти ся до її морального відродженя. По своїй формі і по моральній тенденції „Глядач" найбільше був подібний до „Дневника письменника" Достоєвского. Меколей у своїй прегарній статї про Аддіссона так характеризує зміст „Глядача": в понедїлок перед нами дотепна і глубока алєґорія, що нагадує Лукіянову „Ліцітацію фільософів"; у вівторок моралїзаційна байка в орієнтальнім дусї, так само дивоглядна, як оповіданя Шегеразади; в середу характеристика, артистична не менше Лябрюєрової; в четвер сцена із звичайного буденного житя,

рівна найліпшим сценам Векфільдського сьвященника; в пятницю декілька сатир у дусї Горація, в яких висьміваюуть ся ріжні модні дурисьвіцтва, фіжми, мушки і т. д.; в суботу думки релїґійного змісту, які можуть витримати конкуренцію з найлїпшими проповідями Масільона. Душею „Глядача" був Аддіссон. Йому належав і плян виданя і напрям його. Впрочім багато де в чому приятелї доповняли один одного. У Стіля було більше оріґінальности і гумористичної соли; у Аддіссона більше таланту, спостережливости і тонкого гумору. Тайна величезного впливу Глядача, крім популярности видавцїв, поясняєть ся тим, що вони своїм журналом ішли на зустріч відродженю анґлїйського суспільства, що почало ся по переворотї 1688 року. Після „Глядача" журнальна і ґазетна преса стала на міцний ґрунт, перестала бути залежною від двора, і се безумовно сприяло підвисшеню почутя самопошани у письменника. Вплив Глядача не обмежував ся Анґлїєю, але перекинув ся на континент. В роцї 1722 Маріво́ почав видавати журнал Le Spectateur, а в 1737 р. „Глядач" Аддіссона і Стіля почав виходити в француському перекладї. В нїмецькій мові рівночасно повстало кілька журналів, уложених по пляну „Глядача". Вплив Аддіссона не минув і Росії. В першому російському науково-лїтературному журналї „Ежемѣсячныя сочиненія, къ пользѣ і увеселенію служащія" є не мало статей позичених із „Глядача", який у Росії називав ся „Смотритель".

XXI. Поп і Джонсон.

Переходячи від журналїстики до лїтератури завважимо, що перша половина XVIII в. в Анґлії продовжувала традиції епохи Реставрації. Француський вплив усе ще мав перевагу. Найлїпша траґедія Аддіссона „Катон" дає типовий зразок француської псевдо-клясичної траґедії: в нїй мало драматичного руху і артистичної правди, але за те заховані всї три єдности. Француський вплив у значній мірі можна завважити і на славнім Александрі Попі, найбільшім анґлїйськім поеті XVIII в. (1688—1744). Перший його твір „Віндзорський Ліс" написаний по рецепті описових поем псевдо-клясичної школи з досить великими примішками із клясичної мітольоґії. Живого почутя природи в нїй дуже мало, але форма її, вірш доведений до найвисшого викінченя. Ще більший захват у публїки викликала друга поема Попа „Зрабований Кучер", в якій він наслїдував сатиричну поему Буальо Lutrin (аналой). В році 1711 Поп видав свій голосний „Нарис критики". Хоч ідея поеми була навіяна Горацієм (De arte poetica) і Буальо (L' Art poétique), але в оброблєню її Поп зумів заховати самостійність. Головна ріжниця між Попом і його взірцями полягає в тім, що Горацій і Буальо писали підручник для поетів, а Поп для критиків. Поема розпадаєть ся на три частини або піснї. В першій піснї Поп говорить про прикмети справжнього критика. На думку Попа перша прикмета справжнього критика — вроджений естетичний смак; критики родять ся так само, як і поети, і ті й другі мусять бути надїлені сьвятим огнем. Тому то перша рада, яку подає Поп критикови — пізнати добре самого себе, означити границї свого розуміня і не переступати їх, а перший обовязок критика — іти слїдом за природою, бо вірність природі, се най-

цінніиша прикмета артистичного твору. Крім природи критик мусить докладно студіювати великих критиків старих віків. Правила грецької критики виведені із студіованя визначних зразків артистичної закінчености і критики захопили у поетів те, що вони самі забрали з неба. Зворушливим гимном на честь клясичної старовини кінчить ся перша пісня.

В другій пісні Поп перелічує ті причини, що заваджають критиці виголошувати вірні осуди. Ті причини ось які: 1) брак солїдної осьвіти; 2) звичка звертати увагу на частини, а не на цїлість; 3) національні і релїґійні пересуди. Про останнї він говорить дуже докладно, бо сам не мало витерпів від них як католик і прихильник Стюартів. У третїй пісні Поп характеризує старих і нових критиків. Із старих він захоплюєть ся Арістостелем і Горацієм; із нових Буальо. Із анґлїйських критиків він хвалить Вельша, що був керманичем музи самого автора.

„Нарисом про критику“ кінчить ся перший період поетичної дїяльности Попа. Другий період(1715—1726) Поп заповнив двома величезними підприємствами—перекладом Ілїяди Гомера і виданем творів Шекспіра. Переклад, яким так захоплювали ся сучасні і який приніс авторови 9000 ф. шт. гонорару, не витримує власне жадної критики. Замісь Гомерової простоти зустрічаємо на кождім кроцї штучність і манерність. Поп знайшов потрібним змякшити грубий тон Гомерової мови і примусив його героїв говорити делїкатним язиком тодїшнїх сальонів. І кумедна річ: те, що в наші часи певно „зарізалоб“ переклад, у ті часи було головною причиною його успіху. „Попит на елеґанцію“, як сьвідчить Джонсон, „був такий великий, що чиста і неприкрашена природа не могла подобати ся“. В роцї 1724 Поп видав повну збірку творів Шекспіра, попередивши текст своєю характеристи-

кою Шекспірового ґенія. Тут він звертає особливу увагу ось на які прикмети Шекспірової творчости: оріґінальність, уміне утворити оріґінальні характери і здібність впливати на пристрасти. Хиби Шекспіра Поп поясняє головно тим залежним положенем, у якому він — у ролі актора-драматурґа — був супроти сучасної йому публіки. Цікаво, що Поп і не думає прикладати до критики творів Шекспіра клясичну мірку, але скрізь хоче обяснити Шекспіра із нього самого і вірно завважує, що судити про Шекспіра по правилам Арістотелевої критики — все одно, як би хтось судив по законам одного краю чоловіка, який робив певні вчинки маючи на увазї закони другого краю.

До третього і останнього періоду треба зачислити знамениту дидактичну поему Попа „Нарис про чоловіка". Вартість поеми полягає не в загальних, доволї неясних поглядах автора, а в деталях, в окремих думках, оправлених у золоту оправу його чудового вірша. Такий напр. його поетичний погляд на нерозривний звязок чоловіка з природою і на чесноту як одиноку умову людського щастя. З незвичайним одушевленем доказує Поп, що щасте чоловіка полягає не в зовнїшних успіхах, але в згодї з самим собою, в гармонїйному союзї з матїрю природою. Дякуючи таким поетичним тирадам, — а їх там чимало — поема Попа стала відомою по всім сьвітї і була перекладана на всї европейські мови.

Кажучи про Попа не можна поминути мовчанкою Самуеля Джонсона, знаменитого критика і автора гарного словаря анґлійської мови. Як критик Джонсон був прихильником клясичної теорії, але він занадто розумний, щоб цїлком підлягти комусь. Розглядаючи поезію з реально-утілїтарного погляду, він нехтує тими творами, до яких не можна було приклasти сих вимог. Чоло-

вік великого ума з тонко розвиненим моральним почутєм, він майже позбавлений був фантазії і поетичного чутя. Все ідеальне здавалось йому штучним і фальшивим. Тому то в своїх „Біоґрафіях анґлійських поетів“ він ставить висше Драйдена і Попа, ніж Мільтона і Шекспіра. Про те в передмові до першого тому свого виданя Шекспірових творів Джонсон горячо і дотепно боронить Шекспіра від нападів Вольтера і висловлює такий здоровий погляд на три єдности, якого в ті часи не висловлював ніхто і який мав певний вплив і на Лєссінґа. В останні роки свого житя Джонсон відгравав ролю літературного диктатора. До його критичних засудів прислухувались уважно такі люди, як Борк, Ґольдсміт, Ґаррік і ин.

XXII. Річардсон і Фільдінґ.

Висше було завважено, що результатом Реставрації епохи Стюартів була деморалїзація висшого анґлійського суспільства, яке бачило свій ідеал у розпусному дворі Карла II. Звичаї сього скандального суспільства досить вірно змальовані в романі Афри Бен і в творах таких драматурґів, як Уічерлї, Конґрів і ин. Але в той час, як аристократія зачитувалась сими визначними творами, єдиною духовою справою буржуазії були Боньян і Мільтон. Революція 1688 року переведена буржуазією, примусила письменників звернути увагу на її потреби. Для задовольненя їх був заснований журнал „Глядач“; для сеї мети щось біля першої половини XVIII віку Річардсон утворив родинний роман, де глибоко зачепив відносини буржуазної родини і знайшов у них дра-

ми більш зворушливі та інтересні, ніж пригоди сьвітських пройдисьвітів. Перший роман Річардсона відомий під заголовком „Памеля або Нагороджена чеснота“. В основі романа лежала справжня подія, оповідана авторови одним його приятелем, котрий мандруючи по Анґлії познайомив ся з одним молодим подружем і довідав ся про його історію. Жінка була служницею у матери свого будучого чоловіка. І при житю матери молодий чоловік не давав спокою гарненькій служниці своїми залицянями, а по смерти матери так надокучив їй, що вона хотїла топитись. Молодого чоловіка се так вразило, що він почав прохати дівчини, аби вийшла за нього заміж, і одружив ся з нею. Виявилось, що жінка була такою гарною дружиною, що привабила до симпатії всїх знайомих чоловіка. Роман сей, не дивлячись на брак живости і не зовсїм зручну форму писаня визначував ся високою лїтературною вартістю і мав великий успіх, так що коли Річардсон видав новий роман, свою знамениту „Клярису Гарлов“, то вона була з разу-ж розкуплена. Умінє діткнутись серця читача, яке ми бачимо вже в першому романї, тут досягає свого найвисшого ступня. Ніхто з анґлійських романїстів не любив так своїх героїв, як Річардсон. Зміст Кляриси зовсїм простий і треба тілько дивуватись артистичности автора, що зумів розтягнути занадто звичайну історію на кілька томів. Зміст романа ось який: кілька миль від Льондону живе заможня буржуазна родина Гарлов. У неї троє дїтий; старша дочка невродлива Арабеля, меньча дочка красуня Кляриса і брат, ідол родини, розпещений пройдисьвіт Джемс Гарлов. До Арабелї залицяеть ся молодий арістократ, вродливий пройдисьвіт, льорд Льовеляс. Але се залицянє до Арабелї не що иньше, як зручний маневр із боку Льовеляса, якому більше подобаєть ся красуня

Кляриса. Осьвідчене робить ся в такій формі, що Арабеля відмовляє льордови, чекаючи певнійших доказів любови з його боку. Але Льоведяс на тім тілько й обмежуєть ся, не перестаючи відвідувати родини в ролї приятеля її. Характер Льоведяса — сього анґлїйського Дон-Жуана XVIII в., блискучого, дотепного і чаруючого кавалєра, але крайнього еґоїста і ласуна, змальований надзвичайно вміло. На жінок він робить просто маґічне вражінє і тілько одна Кляриса не підлягає його чарам. На жаль обставини складають ся так, що сама доля віддає її в руки Льоведяса. Доведена до розпуки переслїдуванями Арабелї і Джемса, які не можуть їй простити того, що вона відбила молодого у сестри, і приставанями батьків, аби вийшла заміж за заможного череваня Сольмса, Кляриса приймає пропозицію Льоведяса сховати її у своєї тїтки і дозволяє йому відвезти себе до неї. Льоведяс поміщує її у одної своєї аґентки для любовних дїл і починає добувати всїх способів, аби збаламутити Клярису. Коли сї способи йдуть на дармо, він звертаєть ся до опіюма і насильства. Кляриса мало не божеволїє з розпуки, але у неї ще досить сил подивити ся в очи тому, що скоїлось, і навіть простити свого спокусника, якого вона починає вже навіть любити. Відкинувши з обуренем осьвідчене Льоведяса покрити гріх шлюбом, вона втїкає від нього, оселюєть ся в хатї одного чесного купця і вмирає. Вся Анґлїя з страшним хвилюванем стежила за історією Кляриси і в міру того, як роман виходив із друку окремими томами, хвилюванє се все більше зростало. Незадоволений тим, що чоловік, який знівечив Клярису, вийшов занадто привабним і що деяким дамам занадто подобались його витончені манери і залицяня, Річардсон написав третїй роман, Сер Чарльз Ґрандісон, який він сам назвав антідотом проти Льоведяса. Тут в особі

Ґрандісона він вивів тип ідеального кавалера, чоловіка справжньої чести, героя без плями і догани. Але ідеал показав ся занадто прозаічним і неживим. Ґрандісон такий шляхетний і моральний, що часами від нього стає просто таки нудно. Родинні романи Річардсона мали великий успіх і дуже впливали з морального боку на публїку. Чужоземні письменники, Бернарден де Сен Пєр і Гете, витали їх із захватом. Особливо захоплював ся Річардсоном Дідро.

Романи Річардсона при всій своїй високій вартости мали дві великі хиби: 1) вони моралїзують аж до нудоти і 2) автор їх, що довів до удосконаленя детальне малюванє почутя, не вмів творити живих осіб. Ідеальні особи у Річардсона, се ходячі моральні сентенції; начинивши себе певними прінціпами, вони ділають як автомати; у них нема безпосередности, нема житя. Тай по за сим навіть артистичні способи автора доволї наівні: замісь подати суть якогось явища, автор описує його найдетальнїйшим робом, наводить у повнї розмови дієвих осіб, що займають цілі десятки сторінок. Задля сих хиб романи Річардсона швидко надокучили і публїка проміняла його на другого романїста, не так церемонного та морального, але повного за те веселости і здорового гумору, що до того володів іще й рідким таланом творити живі особи. Сим романїстом був Генрі Фільдінґ. Історія лїтератури рідко дає приклади такого повного морального контрасту, як Річардсон і Фільдінґ. Успіх Памелї Річардсона в 1741 р. подав Фільдінґови думку написати пародію на сей роман. І справдї, герой романа Фільдінґа Джозеф Ендрюс терпить переслїдуваня від своєї панї так як Памеля від свого пана. Переслїдуваня можуть зворушувати читачів, коли ходить о честь невинної дївчини, але вони роблять ся повною нісенїтницею, коли ходить о честь здо-

рового парубіки, якому власне нема що й тратити. Роман переповнений такими реальними деталями, від яких просто моторошно стає моральному і чемному Річардсону. В році 1750 Фільдінґ випустив у сьвіт свій новий роман Том Джонс. Се історія молодого чоловіка, знайди, вихованця Дж. Альворті. Зміст романа — кохане Тома до Софії Уешерн, доньки сусїднього сквайра, котра так закохуєть ся в нього, що кидає свій дім, іде за нєм скрізь, терпить багато від переслїдувань лицеміра Бляйфіля, приймича Тома Джонса, що з боку виглядає порядним чоловіком, а на правду показав ся крайньою падлюкою. По цїлім рядї пригод молодята одружились, при чім виявляєть ся, що Том Джонс нелеґальний син старої панни, сестри Альворті, який відкривши інтриґи свого рідного братанича Бляйфіля робить Тома Джонса своїм спадкоємцем. В отсю просту рямку вставлено чимало епізодів і артистично змальованих характерів. Тяжко собі уявити щось більш типове, як батько Софії, сквайр Уешерн. Се чоловік у сути дїла добрий, але марнотратник і пяниця, зовсїм майже здичілий у селї. Прегарно змальовано родинне житє учителя Партріджа, у якого мати Т. Джонса услугувала кілька літ.

В роцї 1751 вийшов останнїй роман Фільдінґа Амелїя. В сьому романї, що мав також великий успіх, Фільдінґ іде слїдом за Річардсоном у сфері родинного романа. В особі мужа Амелїї, непогамованого капітана Буша, що божевільно кохає свою жінку, але в купі з сим, дякуючи свойому огнистому темпараменту, часто зраджує її, він, кажуть, змалював самого себе, а в особі Амелїї, що так вірно кохає чоловіка і завше готова вибачити і забути його зради, свою власну дружину, якій так само доводилось чимало вибачати і забувати.

Текерей уважав Амелїю Фільдінґа найбільш привабним жіночим типом створеним анґлїйською повістю. По словам Кольріджа, коли переходиш від Річардсона до Фільдінґа, то здаєть ся, наче виходиш із душної кімнати на сьвіже повітре, на зелену леваду, де віє легкий вітерець прегарного маєвого ранку. Річардсон, що ненавидів Фільдінґа, називає його романи брудними і плоскими і упевнює, що всї ті картини сварок, вязниць і довгових арештів змальовані з натури, бо всї ті речі були занадто відомі авторови. Висловлюючи сю їдку характеристику Річардсон і не догадуєть ся, що він тим сам висловлює найбільшу похвалу свойому противникови, бо вартість Фільдінґа як реалїста й полягає в вірности його малюнків, опертих на власнім досьвідї. Не даром він уважав себе чоловіком, що відкрив новий сьвіт і висловлював ся, що його роман не видумки, а справжня історія суспільства. Критики мають рацію, коли попрікають Фільдінґа грубостю його картин; оправдуючи романїста, можна сказати, що будь він менше грубим, був би менше правдивим. Анґлїя другої половини XVIII в. як жива встає в його романах, і новий історик анґлїйського суспільства Леккі мав рацію, коли залїчив Фільдінґа до своїх жерел. Впрочім як справжнїй артист, Фільдінґ не знижуєть ся до протокольного реалїзму нової французької школи, не думає переносити на полотно все житє; він умів сформувати свій матеріял, залишаючи на боцї другорядне і оперуючи над головним. „Я не хочу,—каже він в однім місцї, очевидно маючи на метї Річардсона, — наслїдувати авторів многотомових історій, які вважають за свій обовязок псувати стількож паперу на докладні описи місяців і років, не зазначених жадною видатною подією, скілько на описи епох, коли на театрі історії відбувають ся величезні сцени“. Правда, в своїх

змаганях до пікантного реалїзму Фільдінґ іноді переборщує і набирає скандальних деталїв більше, нїж треба було, але се він робить без сумнїву з моральними цїлями. Надїючи ся, що йому будуть докоряти неморальністю, Фільдінґ майже в кождім своїм романї доторкав ся сього пункту. „Менї можуть закинути,— каже він у передмові до Джозефи Ендрюс, — що в сїм творі я описую пороки і то досить погані. На се відповім, що 1) малюючи людий, трудно не малювати їх пороків і 2) що я не обмежуюсь легкою насьмішкою над ними, але хочу викликати у читача огиду до них“. Повертаючи знов до сього питаня в Томі Джонсї Фільдінґ завважує, що окрім прославленя чесноти він вивів сильний доказ на її користь, показавши людям, що їх власний інтерес клонить їх іти за нею. „З тою метою я й старав ся показати, що нїякі успіхи в житю, нїякі матеріяльні придбаня не можуть нагородити нас за страту внутрішнього спокою і душевної гармонії, які являють ся постійними товаришами чесноти“. Теккерей гарно оборонив моральність романів Фільдінґа, сказавши, що утворенє такої чаруючої особи, як Амелїя, рівняєть ся доконаню доброго дїла. Особлива привабливість романів Фільдінґа полягає в його гуморі, якого не можна порівняти нї з яким иньшим і який пробиваєть ся на кожному кроцї, як в описах так і в міркуванях, якими перетикані ті описи. Льорд Байрон назвав Фільдінґа „Гомером, що писав прозою про житєві справи“. Хоча ся похвала троха прибільшена, але всеж правда, що Фільдінґ був батьком анґлїйського реально-художного романа. Романи Фільдінґа рішуче усталили тип анґлїйського реально-побутового і обичаєвого романа. Пізнїйші романїсти будуть розширювати сферу своїх спостережень: Смолет буде писати романи з житя моряків, Ґольдсміт із житя анґлїйського духовен-

ства (Векфільдский сьвященник), Вальтер Скотт покладе собі метою воскресити середньовікове житє; але високо моральний тип анґлїйського романа, основні прикмети його творчости, а власне злука морального і психольоґічного елементу зі старанним і докладним студіованем обстанови лишать ся все однакими і тут Текерей має рацію, коли називає Фільдінґа вчителем усїх анґлїйських романїстів.

XXIII. Свіфт і Стерн.

Майже одночасно з розвоєм реального родинного романа досягає під рукою Свіфта високого розвою роман сатиричний. Роман Свіфта „Мандрівки Ґулївера“, що вийшов у сьвіт в 1727 році, мав величезний успіх. Свіфт одержав за свій твір 3000 фунтів, суму для того часу досить велику (біля 20.000 рублїв) і певно стількиж заробив його видавець. „Мандрівки Ґулївера“ складають ся з чотирьох частин. Оповіданє ведеть ся від імени Ґулївера, капітана корабля, великого охотника до ріжних мандрівок, який оповідає, що в одну із своїх мандрівок він приплив до дивного острова, котрого мешканцї Лїліпути були не висші піваршина зросту. Але у їх тїлах киплять такі самі пристрасти, як у звичайних людий; у них є свій король, двір, мінїстри і полїтичні партії так само як і в Анґлїї. Король перш над усе піклуєть ся про свої доходи і прероґативи; в виборі мінїстрів він кермуєть ся уміннєм їх танцювати на линовцї і хто показуєть ся найлїпшим у тій штуцї, того й закликають до влади. Критик небезпідставно гадає, що в особі короля Лїліпутів Свіфт вивів анґлїйського короля Джорджа I, а в особі мінї-

стра фінансів — міністра Джорджевого Роберта Вальполя. З острова Піґмеїв Ґулївер попадає на острів велетнїв. Коли ранїш він дивив ся на людий крізь зменьшуюче скло, дякуючи чому їх пристрасти і стремлїня здавались йому нїкчемними і малими, тут навпаки коли дивить ся на них крізь збільшуюче скло, вони видають ся йому істотами висшими над дїйсність як своїм зовнїшнїм виглядом ,так і розумовим розвоєм. Не бажаючи придбань, не стомляючи своїх сил у боротьбі за власть, вони підлягають свойому дурному, але чесному монарху, який вислухавши оповіданя Ґулївера про Анґлїю завважив йому, що його краяне належать до породи найогиднїйших хробаків. Висьміявши в перших двох подорожах Ґулївера уряд і придворних, Свіфт у третїй частинї свого романа висьміває репрезентатів науки — фільософів і учених. Ляпута—так зветь ся лїтаючий у повітрі остров, куди сього разу попадає Ґулївер,—увесь заселений математиками і ріжними проєктовичами. Сї люди до тої міри потапають у своїх роздумуванях, що цїлком загубили здібність розуміти те, що оточує їх; їх завше супроводять плескачі, що мають обовязок плескати учених по вухах, коли вони наженуть ся йти в річку або в рівчак. Отї забудькуваті і заглублені в себе люди, се найлїпші піддані, і тому царі на Ляпутї визначають ся страшенним деспотизмом. Вони завели між иншим таку етикету при дворі, що кождий, хто хоче розмовляти з монархом, повинен підлїзти до його трону на животї, злизуючи язиком порох із підлоги. Коли монарх хоче відправити когось на той сьвіт, він наказує розсипати на підлозї отруйний порох. Впрочім — завважує Свіфт — Лятутський цар дуже милосерний, бо коли засуджений на смерть лизне отруйного порошку, пажам даєть ся строгий наказ вимити підлогу, щоб буває з необережности

не терпів хтось невинний. На підставі деяких деталів і натяків можна догадувати ся, що Свіфт хотїв під видом держави учених висьміяти льондонське Королївське Товариство (Royal Society) і його президента Нютона. Але в міру того, як подорож Ґулївера наближаеть ся до кінця, сатира Свіфта стає загальнїйшою, тон її понурійшим. У четвертій частинї описуеть ся пробуток Ґулївера в краю Гуінгмів, учених коний, що виявляють ся далеко добрійшими і шляхотнїйшими від людий. Вони володїють цїлим островом; істоти злі, підступні і брудні, щось середне між малпою і людиною, виконують у них усї домашнї працї, косять сїно, обробляють поле і т. д. Сї тварюки називають ся Ягу і коли розумні конї зустрічають Ґулївера дуже ласкаво, Ягу мало не розірвали його і не мігши зробити сього, обляпали його своїми екскрементами. Три роки прожив Ґулївер у краю Гуінгмів, навчив ся їх мови і з кождим роком проймав ся все більше і більше їх доброю вдачею і здоровим змислом.

З початку Гуінгми дивили ся на Ґулївера з деяким призирством, бо він своїм зверхнїм виглядом нагадував їм огидних Ягу; але з розмови з ним переконали ся, що він ненавидить Ягу ще більше як вони. Найцїкавійшим віддїлом сеї части є оповідане Ґулївера свойому господарю, старому жеребцю, про ті порядки, які істнують серед европейських Ягу. Ніде сатира Свіфта не зазначуеть ся такою безпощадністю, ніде його сатиричний і мізантропійний настрій не виявляеть ся з такою силою, як у тій частинї; все, що істнує в Европі в загалї, а в Анґлїї з окрема, уряд, медицина, суд, адвокатура — все се осуджуеть ся і виставляеть ся на показ увесь огидний підклад европейської цівілїзації, заснованої на брехнї, інтриґах і визискуваню одного чоловіка другим. Добрий жеребець так був вражений усїм,

про що почув від Ґулївера, що признав, що европейські Яґу далеко гірші від його слуг, бо сї дурні і неосьвічені, а перші пишають ся своєю осьвітою. Оповідаючи про европейські порядки Ґулївер між иншим згадав, що не лише одні війни руйнують добробут людий, але могутнїм засобом у сїй справі виступають також суди і закони. Потім іде оповіданє про лїкарів, про роскіш заможних, про визиски бідних, про верховодні кляси і т. д. Пробувши три роки в краю Гуінгмів, Ґулївер так проняв ся любовю і повагою до них, що не хотїв більше повертати назад до людий і коли Гуінгми постановили на своїй радї випровадити його тілько тому, що він своїм зверхнїм виглядом нагадував їм Яґу, то се так вразило його, що він упав непритомний. Йому дали човен, усе потрібне для дороги і по кількох місяцях подорожі він вернув до Анґлїї. Довге перебуванє в краю Гуінгмів і огидливе вражінє, зроблене на нього Яґу, причинились до того, що повернувши назад до Анґлїї Ґулївер не позволяв у перші часи навіть своїй жінцї наближувати ся до себе. Він не міг так скоро звикнути до запаху Яґу і набивав собі ніс тютюном, аби не чути його. „Моє примиренє з родом Яґу, — кінчить сатирик своє оповіданє — в загалї не булоб таке важке, як би вони держали ся тілько хиб одержаних від природи. Мене не сердить вид правника, адвоката, кишеневого злодїя, льорда, грача, дипльомата, розпусника і т. д., їх поява цїлком зрозуміла; але коли я зустрічаюсь із мішаниною поганї і хороб зовнїшнїх і внутрішнїх, спарованих із гордощами, то се від разу переходить межі мого терпіня і я нїяк не можу зрозуміти, як одна тварюка може злучити в собі стільки поганих прикмет. Тому то я прошу всїх, що мають на собі печать тої поганї, нїколи не показувати ся менї на очи“.

Коли розбирати роман Свіфта з літературного погляду, він являєть ся sui generis чимось досконалим. Головна вартість його полягає не в орігінальности задуму; форма фантастичної подорожі, ужита Свіфтом, була вживана далеко давнійше иньшими письменниками — не кажучи вже про Лукіяна, такими, як Рабле, Томас Мор, Сірано де Бержерак і ин. Заслуга Свіфта в орігінальности виконаня. Під панованєм чужих взірців і псевдо-клясичного смаку Свіфт зумів утворити річ цілком орігінальну. Тен справедливо захоплюєть ся тою надзвичайною штукою, з якою Свіфт, висунувши яку будь безглузду або фантастичну премісу, виводить із неї висновки. „Се — каже він — здібність розуму льоґічного і такого, що вистудіював суть технїки, здібність архітекта, який допустивши собі зменшенє або збільшенє того чи иньшого механїзму, доходить від разу до всїх наслїдків сього приложеня“. І дійсно, коли тілько ми згодимо ся з першою премісою Свіфта, коли повіримо істнуваню тих фантастичних країн, де пробував Ґулївер, то мусимо згодити ся і з рештою, бо поважний тон оповіданя, точність описів, богацтво деталїв, нарештї артистично зарисований характер самого оповідача, що скрізь остаєть ся вірним самому собі, все се викликає повну ілюзію. Сучасники вірили в істнуванє капітана Ґулївера, а один моряк кляв ся, що добре знає його. При такій ілюзії картина, намальована Ґулївером у його оповіданях Гуінгму, показуєть ся ще страшнїйшою і безвідраднїйшою. Не підлягає нїякому сумнївови, що власне так думав про людий Свіфт і коли його приятель Шерідан надумав докорити йому браком обєктивности, Свіфт відповів йому: „Не чекайте від людий більше від того, на що здатний такий твір, і ви з кожним днем будете вбачати більше подібности в моїм описї Ягу“.

Коло половини XVIII віку в анґлїйськім романї наклюовуеть ся новий напрям, який звичайно називаеть ся сантіментально-гумористичним. Головним репрезентантом сього напряму був Льоренс Стерн (1704—1768). Хоча примішка гумору надае оріґінальний кольорит романам Фільдінґа, але гумор Фільдінґа значно відріжняеть ся від гумору Стерна. У останнього більше щирости і чутя. Стерн перший в Анґлії почав уживати слова сантіментальний (Sentimental) і в свойому романї „Трістан Шенді“ дав перший зразок сього напрямку. Напрям сей досягае своеї найвищої точки в „Сантіментальній мандрівцї“; чутевим зором своїм мандрівець Стерна обіймае всю природу і в описах його мандрівок бачимо на кождім кроцї сьміх крізь сльози. Кожде терпіне збуджуе співчуте в серцї мандрівця, надїленім нїжною чутливістю. Він гірко задумуеть ся над долею пташини, що впала в клїтку, і щиро оплакуе бідного осла, що впав на дорозї під надсильним тягаром. Ся чутливість, що іноді переходила в плаксивість, дуже добре надавала ся до пародії, та не треба забувати, що вона не мало причинила ся до вмякшеня обичаїв у тогочасної суспільности. „Моя мандрівка — говорить сам Стерн — се спокійна мандрівка серця до природи і до таких почувань, що виливають із неї і заставляють нас любити людий і навіть увесь сьвіт більше, ніж любимо їх звичайно“.

XXIV. Анґлійська драма XVIII в.

Розвинена до значної висоти в часї Реставрації анґлійська драма в XVIII в. знов хилить ся до упадку. В траґедії панує псевдоклясичний смак

і найліпша траґедія XVIII в., „Катон“ Аддіссона, хоч мала великий успіх, але не має в собі нічого оріґінального; се не що більше, як наслїдуне Корнеля, але наслїдуване досить механічне, бо головний герой не живий чоловік, а холодна маріонетка чесноти. Так само мало оріґінального бачимо і в комедії, яка з одного боку годуєть ся перерібками драматичних творів епохи Реставрації, а з другого набирає моралїзаційного напряму, жертвуючи йому і житєву і сценїчну правду. Та коли комедія і траґедія доходять до упадку, то замісь них виринає нова, а властиво відроджуєть ся стара форма драми, так звана буржуазна траґедія, що цвила в Анґлії в кінці XVI і початку XVII в., а потім зовсїм зникала зі сцени. В р. 1731 виставлено на сценї Друріленського театру в Льондонї драму Лїлля „Барнуель або льондонський купець“. Драма представляє історію одного молодого купця, що впав у руки якоїсь кокетки і за її намовою обкрадає свого господаря та вбиває стрийка. Вона мала величезний успіх і обійшла в перекладах усї европейські сцени, не виключаючи й російської. Хоч зовсїм нїкчемна з артистичного погляду, вона завдяки свойому побутовому кольоритови та гуманно-моралїзаційній тенденції вважаєть ся прародичкою буржуазної драми в Европі. Цїкаво, що драма Лїлля, яка протерла дорогу новому напрямови в штуці, мала більший вплив на сцену французьку та нїмецьку, як на анґлійську, де псевдоклясичний напрям не тратив панованя доти, доки Ґаррік не відновив Шекспіра.

Далеко більше самостійности виявила анґлійська драма в сфері комедії. Не кажучи про фарси Фута та жарти Ґарріка до 70-их років XVIII в. належить Шеріданова „Школа клевети“, яку Байрон називав найліпшою анґлійською комедією. Шерідан, син відомого актора і письменника, ро-

див ся 1715 р. Перші лекції літератури та сценічної штуки побирав від свого батька. В р. 1775 він виступив зі своєю комедією „Супірники", що здивувала всїх сьвіжістю і сценїчною силою, хоч уже й тодїшня критика завважила, що герої комедії не характери, а карикатури. Ставши в. р. 1776 директором Дрорілянського театру Шерідан виставив свою голосну „Школу клевети". Головним тлом усього малюнка являєть ся характеристика одного модного сальону, якого панї, леді Снірвель, держить у своїх руках усї нитки панських сплетень усього Льондона. Її сальон, се правдива школа клевети, бо пльоткарство доведене тут до перфекції. На тім тлї виступає ґрупа зложена з м-ра Тіпля, його жінки і його вихованки Марії, закоханої в розпусного Чарльза Серфеса. А що Марія — богата панна на віддаваню, то до неї залицяєть ся також брат Чарльза, Джозеф Серфес, хитрий фарисей, що дуже зручно грає свою ролю і рівночасно осьвідчує свою любов і панї Тіпль і Марії. Всї в захватї від Джозефа, а особливо сам Тіпль уважає його ідеалом для молодих людий. Гарно змальовані в комедії обопільні відносини подружя Тіпль, старого вже чоловіка і молодої, вродливої і кокетливої жінки. Взявши шлюб із заможним дїдом, леді Тіпль спішить нароскошуватись житем; скрізь „виїздить", кокетує і кидає великі гроші на туалети. Божевільно закоханий чоловік, хоч і кривить ся, а виплачує її рахунки. Осьвітлене їхнїх відносин виступає найбільш яскраво в 4-й сценї III-го акту. Третю ґрупу творить Чарльз Серфес зі своїми розпусними приятелями. Центральним пунктом дїї є приїзд дядька молодих людий, сера Олївера з Індії, де він нажив величезні гроші, а що анї Чарльз, анї Джозеф не бачили свого дядька, йому приходить на думку випробувати своїх братаничів, бо він не вірить гутірцї, що занадто вихва-

любала Джозефа і вважала Чарльза цїлком уже пропащим. До Чарльза він приходить перебраний за маклєра Преміюма в супроводї Жида - лихваря. Він застає Чарльза і його приятеля за веселою піятикою. Сер Олївер гарно відіграє ролю маклєра, предлагає гроші розпусному братанкови і запитує, яку він дасть поруку? Чарльз предкладає маклєрови всї свої родинні портрети, виключаючи лиш його власні. Сцена продажі портретів одна з найлїпших у комедії. Щоб випробувати Джозефа, сер Олївер приходить до нього в видї бідного родича Стенлї. Джозеф приймає його дуже ввічливо, говорить йому ріжні приємні річи, але не дає анї цента. Олївер відходить переконавшись на власнім досьвідї, що за цяця його чесний братанич. Весь четвертий акт присьвячений рішучому виводови на чисту воду сього лицеміра. Бачимо в однїй сценї, як Джозеф навчає паню Тіпль, що прийшла до нього на побаченє, як має ошукувати чоловіка, впевняючи її, що найлїпший спосіб відучити мужа від заздрости, се оправдати його підозріня. Під час сих відвідин сповіщають про прихід самого містера Тіпля. Джозеф ховає паню Тіпль за параван і вона з розмови чоловіка з Джозефом має змогу зрозуміти, як її любить її муж і як дурить Джозеф. Найбільшого комічного ефекту досягає автор у тій сценї, де Чарльз, що прийшов до брата, перевертає параван і містер Тіпль бачить у таємничій незнайомій свою жінку. Повна засоромленя і обуреня панї оповідає мужови про свої зносини з Джозефом і з обуренєм ганьбить останнього. Цїкаво, як пояснюють сю сцену ріжні сплїтниці і сплїтники з круга панї Снірвель. Вони оповідають у сальонї самого Тіпля цїлу історію про його поєдинок, про горе його жінки, яку вони приїхали втїшати. Штука кінчить ся примиренєм подружя Тіплїв, повним здемаскованєм лицеміра Джозефа і побідою Чарльза,

якого сер Олївер робить своїм спадкоємцем і якому Марія віддає свою руку. Комедія Шерідана дуже сценїчна і не даром доси вона має успіх на сценї. Характери змальовані артистично, дїя розвиваеть ся природно, розмови надихані правдою і дотепом. Хоч ідея характеру Джозефа навіяна Тартюфом, але дальше обробленє сеї ідеї цїлком самостійне. Одно, чим можна попрікнути автора, се те, що він назвав свою комедію „Школою клевети", коли головною темою її є здемаскованє лицеміра, що має скрізь у суспільстві добру славу, а сьвітські клеветники та сплїтницї з панею Снірвель на чолї творять не більше, як тільки тло картини. Школа клевети веліла сподївати ся, що автор подарує анґлїйській сценї ще не один артистичний твір, але він сеї надії не оправдав. Полїтика цїлком відтягла його від лїтератури. Три роки по виставленю „Школи клевети" Шерідан був вибраний послом до парляменту, проміняв карієру драматурґа на карієру полїтика, а коли знов повернув до театру, то анї давнього талану, анї давної енерґії у нього вже не було і він не дав нїчого більше гідного памяти.

XXV. Анґлїйська лїрика XVIII в. Ґольдсміт і Борнс.

Зворот до самостійности і народности, зазначений уже в комедіях Шерідана, видно в иньших галузях поезії. У Юнга поруч із творами з ясно зазначеними рисами наслїдуваня появляють ся „Нічні Думи", повні зворушливих і потрясаючих ідей про марність усього земного; з сумної лїри

В. Коупера зривають ся згуки сьвіжі і глибокі; знаки самостійности видно також і в елеґіях Ґрея („Сільське кладовище“) і в початковій поемі Ґольдсміта „Подорожний“. До року 1780 належить також поема Ґольдсміта „Глухе село“, що починає нову еру в анґлійській поезії, зазначуючи рішучий зворот до реалїзму і житєвої правди. Сї поеми були навіяні подорожю Ґольдсміта до сельця Лїной в Ірляндії, де він прожив свої дитинячі роки. Він не пізнав рідного кутка. Останнїй виявляв картину повної руїни; хати розвалились, ті, що жили по них, еміґрували до Америки. Автор відтворює картину того, що мусїли пережити вони прощаючись при від'їздї в далеку країну з рідним кутком і могилами дїдів. Роздумуваня його повні глибокого співчутя до ірляндського народу.

Прапор реалїзму і гуманности, міцно поставлений в анґлїйській поезії Ґольдсмітом, захопив у свої могутні руки найбільший поет Анґлії XVIII в. Роберт Борнс. Сей оріґінальний самородок був ледви чи не найоріґінальнїйшим із усїх поетів; бодай він більше всього мусить завдячувати власному ґенїю, а меньше всього культурі і своїм попередникам. Син хлїбороба і сам фермер, що вів уперту боротьбу в продовж усього недовгого житя (він помер маючи 37 років), Борнс не мав змоги придбати якусь солїдну осьвіту. Ся останя була лише лїтературна і обмежалась на анґлїйських поетах і шотляндських балядах. Замість осьвіти він володів иньшими прикметами, без яких не можна бути справжнїм поетом — чутєм до всього поетичного в природі і житю, а також гуманним, любячим серцем. Любов до людськости була реліґією його серця. Але сфера земного бутя не була для нього обмежена лиш одним чоловіком. Велика тайна бутя наповняла його душу пантеістичним захопленєм. Він обіймав своїм лю-

бячим зором цїлу природу. Його поетичне серце було звязане таємничими нитками з усїм, у чім почувалось тремтїнє сьвітового житя. Один із найлїпших віршів Борнс присьвятив польовій квітцї, яку він зрізав своїм плугом. У другій вірші, не менше поетичній, він горячо співчуває сумній долї польової миши, котрої гнїздо було знищене знов таки його плугом, і жалїє, що людський еґоїзм розірвав звязь із природою. Крім сих лїричних віршів Борнс лишив по собі кілька невеликих поем з окружаючого житя, що визначають ся своїм гумором і правдою малюнка. В саморідній гумористичній поемі „Том Шантер“ (в перекладї П. Грабовського „Хома Баглай“) Борнс знайомить нас із забобонами земляків, у „Суботньому вечері селянина“ подає нам повний ідїлїчної красоти малюнок родинного житя заможнього шотляндського фермера, а поема „Жебрацька гулятика“, се побутова картина, повна справжнього реалїзму в дусї Теньєра, із житя подéня суспільства. Далї Борнс рішучо підкопав значінє француського стилю; від нього починаєть ся відроджене анґлійської поезії, в якій у XIX в. засьяють такі сьвіточі, як Байрон і Шеллї.

XXVI. Француська лїтература XVIII в. Вольтер.

Ґете досить влучно назвав XVIII вік у Франції епохою розуму, бо нї в яку иньшу епоху розум людський і його абстрактні будівлї не відгравали такої важної ролї, як у XVIII в. В початку XVIII в. у Франції появила ся вперше нова сила, з якою доводилось рахуватись церкві

її урядови, а власне сила суспільної думки; сею силою кермували фільософи, люди абстрактної думки, які глибоко були переконані, що все розумне і справедливе в теорії, цілком може бути переведене з гарними наслідками і на практиці. Найсильнїйший імпульс для руху суспільної думки у Франції дала література сусїднього народу. Головні розумові проводирі Франції XVIII в., Вольтер, Монтескіє, Дідро і по части Руссо, проводили анґлійські ідеї в науці, фільософії і політиці. На чолї сього великого еманціпаційного руху стоїть Вольтер (1694 – 1778), проводир суспільної думки у Франції, чоловік універзального ґенія, надїлений надзвичайною здібністю відкликати ся на пекучі питаня наукові, літературні і суспільні, надавати своїм ідеям усї можливі літературні форми. Висланий в 1726 р. до Анґлії, він повернув відти за три роки зі своїми знаменитими „Листами про Анґлїчан“ (Lettres sur les Anglais), де знайомить французьку публїку з полїтичним і громадським житєм Анґлії, з її фільософією, наукою і літературою. Хоча Вольтер і стараєть ся в своїх „Листах“ як мога менше говорити про Францію, але вихвалюванє порядків противних французьким було посередною сатирою на Францію. Вольтер перший розірвав завісу, що закривала від Франції сусїдню країну з її оріґінальною літературою і фільософією, з її царством законности, з її релїґійною і полїтичною свободою. Вже сам тон, яким писав Вольтер, був такий, що про його намір — присоромити Францію — нема й сумнїву. Кажучи напр. (в 21-му листї) про Нютона і Льокка Вольтер завважує, що сї фільософи підлягли-б переслїдуваням у Франції, були-б закинені до тюрми в Римі і спалені в Лїсабонї. „Коли подумаєш про се, кінчить автор, то що треба думати про людський розум? Тільки те, що він народив ся сього столїтя в однїй Анґлїї“. Але все

се можна було вибачити Вольтеру, поки він не зачіпав уряду і духовенства. Особливо повстали власти проти 8 і 9 листів, присьвячених анґлійському державному устроєви. Сї горячі гимни Великій Хартії і практичному змислови великого народа, що зумів поставити справу так, що „король має всї засоби робити добро, але цїлком позбавлений можности робити зло", сї похвали парляментарного ладу, дякуючи якому народ в особі своїх репрезентантів бере участь у правлїню, — все се звичайно не могло подобатись французькому правительству, на чолї якого стояв кардинал, тим більше, що в листах на кождім кроцї можна зустріти виступ проти католицького духовенства. Книга Вольтера була признана небезпечною і спалена рукою ката, а видавця її запроторено до Бастилї. Така сама доля чекала й Вольтера, як би він завчасу не поспішив сховатись у замку своєї приятельки маркізи дю-Шатлє в Шампанії на границї з Льотарі` нґією. Тут Вольтер прожив аж до смерти маркізи (1749) і понаписував свої найлїпші популярно-наукові твори. По смерти маркізи Вольтер згодив ся на довгі проханя Фрідріха Великого приїхати в Почдам, де й пробув кілька літ. Останнї роки свого житя Вольтер прожив у Швайцарії, з початку в віллї С. Жан, названій ним „Les Delices", а від 1758 р. в Ферне недалеко Женеви. Переїхавши в вільну Швайцарію Вольтер починає найбільш плодючий період своєї лїтературної і громадської дїяльности. Він стає головою лїберальної партії, ганьбить фанатизм і насильство і боронить його жертви (справи Каляса, Сірвена, Делябара і Етальонда) і Ферне стає немов столицею лїтературного сьвіта. Сюди з'їздять ся письменники всього сьвіта, аби хоч раз побачити фернейського патріярха і почути його думку про їхнї твори; відси йдуть мов накази до армії, його ради, вка-

зівки, перестороги. Сам Вольтер розвиває надзвичайну діяльність; пише романи, драми, брошури, історичні праці, укладає фільософічний словар і т. д. Більше як 20 років провів Вольтер у Швайцарії, вважаючи тілько її за безпечне місце для свого житя і відхиляючи всї, навіть улесливі заклики, між иньшим заклик Катерини II, яка кликала його до Росії. Поки жив Людовік XV, Вольтерови небезпечно було появляти ся в Парижі, але ось у роцї 1774 Людовіка не стало, урядом заправляли люди, яких він мав право лічити своїми приятелями (Тюрґо, Некер) і тепер, коли його приятелї і прихильники вмовляли його приїхати до Парижа, він не міг відмовити їм і весною 1778 року поїхав у Францію. Париське населенє зустріло його з такою радістю, так щиро, що він не міг перенести всїх пережитих ним радісних хвилювань і вмер у Парижі в маю 1778 року.

Хоча Вольтер придбав собі славу перш усього як поет, але його вірші, а надто ліричні, се найслабша частина всього написаного ним. Се походило з того, що природа Вольтера була зовсїм не поетична; він не відчував непереможної потреби переносити ся в сьвіт ідеалу; саму поезію він уважав за річ мало корисну і одного разу висловив ся, що поезія не повинна віддаляти нас від поважнїйших занять. Навіть у віршах, викликаних особистими мотивами, особистими радостями і горем, він не вмів цїлком віддати ся свойому чутю, не вмів забути того, що й тут треба бути дотепним. Найлїпші вірші Вольтера — ті, для яких він шукає натхненя в загальних мотивах: у боротьбі проти фанатизму, забобонів, або коли стає орґаном обуреного горожанського чутя. Найлїпша його поема — Генріяда, се не що иньше, як проповідь релїґійної толеранції, втїленої в особі великого короля Генріха IV.

Як драматург Вольтер продовжував традиції Корнеля і Расіна, додержував три єдности, примушував своїх героїв говорити умовним, повним траґічного патосу язиком, але заховуючи зовнішню форму псевдо-клясичної траґедії, він комплікує її опозицийними виступами проти рабства, фанатизму і забобонів. Уже в траґедії Вольтера Едип, написаній ним за молодих років (1718) подибуємо місця, звернені проти поваги жерців; автор говорить, що вся сила їх полягає в тім, що народ дурний і неосьвічений. Виїхавши до Анґлії, Вольтер на час підпадає впливови могутнього ґенія Шекспіра: в Семіраміді, в Бруті він позичає деякі сценічні ефекти (напр. появу тїни Цезаря), а в Смерти Цезаря навіть пробує переробити ту гарну сцену, в якій Антоній своєю промовою над трупом Цезаря порнває за собою юрбу. Але на позичаню сценічних ефектів усе не кінчить ся. Вольтер занадто зжив ся з усьвяченою віками системою псевдо-клясичної драми, щоб забажати її радикальної зміни. Чим сильнїщим стає у Франції замилуванє до Шекспіра, тим неприхильнїйше стає супроти нього Вольтер і кінчить тим, що називає його пяним дикуном та паяцом. У творах Вольтера останнього періоду драматичний інтерес відступає на заднїй плян: він робить із сцени трибину, відки ганьбить деспотизм, релїґійну нетолеранцію і забобони. Останнї його драми цїлком не були призначені для вистав; вони виходили в сьвіт із додатком коментарів автора, де він пояснював публїцї їх змисл і значінє, так що їх треба вважати не за драми, а за драматичні проклямациї.

Переходимо тепер до Вольтера, як до романїста. До романів і оповідань Вольтера не можна прикладати тих вимог, які ставлять ся до сучасних романів; у них годї шукати картин суспільного житя, анї псіхольоґічної правди. Та про

те, при всїм браку артистичности оповіданя Вольтера доси читають ся з приємністю, дякуючи надзвичайному їх дотепови і умілости автора оповідати. Всї вони написані з метою провести в сьвідомість суспільства якусь ідею. Так в орієнтальнім оповіданю Задіґ (1747) Вольтер застановляєть ся над тим, як погодити ідею всеблагого провидїня з панованєм зла на землї і розвязує се питанє так, що буцїм то нема такого зла, яке нарештї не вийшлоб на добро. В оповіданю Кандід Вольтер висьміює свою давнїйшу оптімістичну теорію. Представник оптімізму, учитель Кандіда Паґльос держав ся того погляду, що все робить ся для лїпшого в тім найлїпшому сьвітї; хоча його власна доля каже зовсїм противне сїй теорії, але він усеж не перестає стояти на свойому. В третїм своїм більшім оповіданю „Чоловік природи“ Вольтер виставляє яскраву суперечність між природою і цівілїзацією, між нормальним і умовним, між простим здоровим змислом, даним чоловікови з природи, і штучними суспільними умовами.

Коли повісти і оповіданя Вольтера й не визначались великою оріґінальністю та артизмом, коли він у них іде слїдом за Свіфтом і Монтескіє, то за те він виступає повним новатором у сфері історичного викладу. Першою історичною працею Вольтера була історія Карла XII, написанана ще в 1728 році — твір слабий і позбавлений історичної критики. Вольтер потім майже цїлих 10 років не доторкаєть ся історії. В 1735 роцї він знов вертає до неї і пише кілька роздїлів своєї Histoire Universelle. Одинацять лїт потім він написав Історію Людовіка XIV. У вступі до неї він висловлюєть ся, що хоче змалювати не події великого монарха, але загальний характер епохи. Дякуючи сьому він присьвячує цїлі роздїли фінансам, торговлї, історії наук, штук і лїтературі. „Із усїх праць Вольтера, завважує Шльо-

сер — се єдина, з якої можна позичити історичні факти і їх справді історичне поясненє'. Скоро за історією Людовіка XIV Вольтер узяв ся за продовженє загальної Історії і в 1756 році видав книгу: Essai sur l'ésprit et les moeurs des nations. Мета сього твору, який Бокль називає найвидатнійшим історичним твором XVIII в., вияснена в передмові. „Я бажаю, пише Вольтер, написати історію не війн, а суспільства. Я хочу простудіювати, як жили люди в крузї своїх родин і які штуки та ремесла були головним предметом їх занять. Менї байдуже до історії знаменитих шляхетських родів, що воювали з французькими королями, але я хочу познайомити читача з тими шляхами, якими перейшла людськість від варварства до цівілїзації". Заслуга Вольтера полягає в тім, що він перший осьмілив ся здійснити мрії лїпших умів XVIII в. Монтескіє та Тюрґо, і змінити методу історичного викладу. Замісь історії війн, придворних інтриґ, дипльоматичних переговорів він перший дав пробу історії культури, перший попробував намалювати історію руху всїх сфер житя народів. Хиба працї Вольтера полягає головним чином на тім, що він подібно до всїх просьвітителїв XVIII в. задивляв ся не історичним поглядом на середні віки і бачив у них лиш епоху темноти і релїґійного фанатизму. Не дивлячись на сю хибу, праця Вольтера, що поклав основу для історії цівілїзації, творить епоху в розуміню людської культури і в викладі її історії.

Залишаючи на боцї фільософічні і моральні переконаня Вольтера, яких характеристика виходить за межі історії лїтератури, киньмо тепер загальний погляд на його особу і підведемо суму його лїтературної діяльности. Ледви чи про якого иньшого письменника висловлено стілько найріжнїйших засудів. Одні вважають його сьвітлим

борцем за сьвяті права чоловіка, другі мало не пекольним виплодом. Німецька критика з Лєссінґом і Ґете на чолї різко відріжняє його ґенїй від морального характеру і хилячись перед першим, неґативно говорить про останнїй. Навіть Штраус, якого книга є цікавою і видатною пробою поставити питанє про Вольтера, як про письменника, на історичну точку погляду, не все зумів піднятись над загальні пересуди. Найдокладнїйшу характеристику Вольтера дав Карляйль у своїх „Пробах“. Не відкидаючи у Вольтера нї гуманности, нї теплоти серця, Карляйль думає, що Вольтер був натурою не глибокою, порушуваною не високими мотивами, а честолюбством і бажанєм мати власть над людьми. Міряючи Вольтера мірою великих людий Карляйль попрікає його навіть за те, що він не шукав мук і не почував нїякого бажаня доказати власною кровю правду своїх поглядів. Виходячи з тої думки, що все велике сотворено не насьмішкою і неґацією, а иньшими, глубшими способами, Карляйль відкидає велике суспільне значінє лїтературної діяльности Вольтера і признає йому лиш одно, а власне, що він задав смертельний удар забобонам і фанатизмови. Майже такої самої думки про Вольтера держить ся й Гетнер, що стоїть тут під впливом Карляйля; він твердить, що праці Вольтера позбавлені моральних елєментів, що там, де ми чекаємо спокійних і поважних доказів, він обмежуєть ся сухою іронїчною насьмішкою. Головною хибою подібних засудів на Вольтера я вважаю брак тривкої історичної основи. Щоб вірно оцінити характер і лїтературну діяльність Вольтера, треба міряти його не ідеальним, а історичним мірилом. Характер Вольтера, се скомплїкований продукт його темпераменту, вихованя і того суспільного осередка, де йому довелось жити і працювати. Що Вольтер був у значній мірі славо-

любний, що він любив підлещувати ся сильним сього сьвіта, — все се на жаль справедливе; але несправедливо булоб твердити, що вся його діяльність походила лише з сих низьких мотивів. Поруч із такими непринадними прикметами у нього було гуманне і добре серце, великодушність, щедрість і т. д. Коли він придбав собі маєток не цілком чистими способами, то не треба забувати, що свої достатки він уживав на найшляхотнійші цїли: він допомагав бідним, викупляв заставлену селянську землю, вів за селян судові процеси і т. д.

Так само несправедливо не признавати за Вольтером здатности до ентузіязму. Досить пригадати, що коли він перед смертю приїхав до Парижа і побачив Тюрґо, то в пориві чисто-юнацького захопленя й ентузіязму, не вважаючи на енерґічні протести з боку Тюрґо, поцїлував руку, що скасувала важкий для народа дороговий податок (corvée). При оцїнцї характеру Вольтера треба мати на увазї ріжні періоди його житя. Поки обертав ся в атмосфері двора і сальонів, він із інстінкту самоохорони підлещував королю і єзуїтам, але як тільки почув себе на вільнім ґрунтї Швайцарії, почав стидати ся свого минулого і дав собі слово нїколи не робити компромісів із тим, чого він не признавав. Переїхавши до Ферне і почуваючи себе там безпечним, він віддав ся добрим інстинктам своєї природи і став оборонцем усїх нещасних і пригноблених. Сю гуманну діяльність він уважав навіть висшою від своєї лїтературної діяльности. „Я в свойому житю — каже він — зробив не багато добра, і се найлїпша моя праця“. А така діяльність ледви чи містить ся в купі з еґоїзмом і заскорузлістю серця. Меколей висловив досить глибоку увагу, що справжня слава Вольтера і його товаришів полягала в горячому ентузіязмі, що ховав ся під неглибокою їхньою

натурою. Вся лїтературна дїяльність Вольтера може бути ілюстрацією до сієї уваги. Обурене проти суспільної неправди викликало появу раньої сатири Вольтера Les Malheures du Temps 1714 р. За нею йде цїлий ряд віршів, у яких він зачепив навіть самого реґента, за що й попав на 11 місяців до Бастилї; згадаємо також опозиційні виступи, яких повно в його перших траґедіях, у Генріяді і иньших творах; словом, червоною ниткою тягнеть ся протест проти істнуючого зла майже у всіх творах Вольтера, тому він і мусїв велику частину свого житя ховати ся. Щож до позитивного боку його лїтературної дїяльности, то хиба проповідь толеранції і милосердя, гуманности і свободи не є найбільш гуманною і благородною метою, яку тілько може поставити собі письменник? Користуючи ся ново народженою силою суспільної думки у Франції він при помочи свого величезного таланту став володарем сеї сили і направив її на службу гуманности, свободи і поступу. „Ось чому -- пише Дюбуа Реймон, — ми можемо називати ся в більшій чи меньчій мірі вильтеріянцями. Ідеальні добра, добуті ним протягом цїлого його житя його руйнуючою насьмішкою, релїґійна толерантність, повага до особи людини і ненависть до насильства давно вже стали загальним придбанєм людськости“.

XXVII. Монтескіє.

Саме тодї, коли Вольтер від'їздив із Анґлії, везучи з собою силу ідей, вражінь, на зміну йому виїхав із Франції новий спостерігач, може не такий блискучий і дотепний, але за те далеко

більше підготований до того завданя, яке власне було метою його подорожі, до студіованя державних інституцій Анґлії. Таким спостерігачем був Монтескіє, автор „Перських листів“, дотепного сатиричного романа, де висьміяв сучасні йому француські порядки. Повернувши 1729 року з Анґлії, Монтескіє почав обробляти зібрані ним матеріяли і спостереженя і в 1734 р. видав свої „Роздумуваня про причини величі і занепаду Римлян“ (Considerations sur les causes de la grandeur et la decadence des Romains). Се ґеніяльна проба виясники велич і упадок Риму внутрішніми причинами: релїґією народа, його звичаями і особливо його інституціями. По думці Мотескіє істнують загальні причини, моральні і політичні, яких вплив видно в кождій державі. Всї окремі події підлягають сим загальним причинам і коли одна програна битва як випадкова причина привела державу до загибелї, то за нею без сумнїву ховалась загальна причина, дякуючи якій держава могла загинути від одної нещасної битви. Причини величі Риму Монтескіє бачить у любови до свободи і вітчини, які прищеплювано Римлянам із дитинячих лїт, у строгости військової дісципліни, в установі церемонії військового тріюмфу, в опіці, яку Римляни давали підданим, що повставали проти своїх держав, і особливо в розумній політиці, що завше лишала побідженим їх релїґію і звичаї. Надто велике значіне надає Монтескіє чистоті римських обичаїв і тій інституції, яка піклувалась про сю чистоту — власти цензорській. З другого боку причини занепаду Риму лежали в розширеню меж держави, через що внутрішні розрухи виростали в домашні війни, в далеких війнах, які провадили Римляни, через що горожани відвикали від вітчини і тратили републїканський дух, і головно в зіпсутю обичаїв, що повстало наслїдком знайомства з азіятською роскішю. В про-

веденю сього погляду через цілу історію Риму лежить заслуга Монтескіє. Хоча ще й до нього Босюет, С-Евремонд і ин. надавали певне значінє внутрішнїм причинам при поясненю подїй зовнїшньої історії, але їх вказівки не мали такого впливу на зміну історичної методи, тодї як ідеї Монтескіє, консеквентно проведені в цілій римській історії, поклали основу для фільософії історії. Ще більше значінє має друга праця його „Дух законів“ (Esprit des lois, 1748 р.). Докладний виклад змісту „Духа законів“ і вияснене відносин Монтескіє до його попередників переступає межі і завданє історії літератури. Для нашої цїли досить подати загальне понятє про характер твору Монтескіє, показати, в чім його оріґінальність, підкреслити його полїтичні ідеали, що мали такий великий вплив на всю публїцистику XVIII віку. В першій книзї, що виглядає нїби теоретичний вступ, Монтескіє виясняє значінє законів, як необхідних відносин, що випливають із природи річий. Але як же пояснити безконечну ріжнородність законів? Єдиний шлях студіованя законів, се студіювати їх у звязку з фізичними, моральними і економічними умовами краю; всї ті відносини взяті в купі творять те, що звемо духом законів. Установивши в першій книжцї загальні прінціпи і методи дослїду предмету, Монтескіє в другій і третій подає порівняну характеристику прінціпів ріжних форм правлїня, які він дїлить на 3 катеґорії: републїканські, монархічні і деспотичні, при чім строго віддїляє природу кождої державної форми від її прінціпа. Природою державної форми є її окремий лад, те що робить певну форму правлїня власне нею самою. Так напр. републїканська форма правлїня є така, де власть належить народови; а прінціп державної форми, се її рухова сила, її душа; таким прінціпом у републїцї є горожанська чеснота, в мо-

нархії — честь, у деспотичних державах страх перед деспотом. Особливо великий вплив на сучасне суспільство зробила друга книга, де Монтескіє виясняє суть політичної свободи, яку він розуміє як право робити все, що дозволено законом. Якимиж законами найліпше огородити і забезпечити сю свободу? Чи тими, що мають своє жерело в примсї деспота, або в волї короля, чи тими, що походять із волї народа? Відповідь зрозуміла. Розібравши державний лад ріжних держав старого і нового сьвіта, Монтескіє завважує, що анї одна з них не ставила своєю метою розвій свободи. Збільшенє своїх маєтків було метою Римлян; ширенє релігійної правди — метою Жидів, спокій і застій — метою Китайців; але коли на сьвіті є держава, що ставить своєю метою політичну свободу, то се Анґлія. „Ми, каже Монтескіє, будемо студіювати прінціпи, на яких побудовано політичне житє Анґлії; коли вона гарна, то свобода відібєть ся на них, як у зеркалі. По щож шукати свободи, коли її вже знайдено?“ Теорія анґлійської констітуції, се найбільше блискуча частина книги Монтескіє. По думці Монтескіє політична свобода лише там спочиває на тривких підставах, де власть законодавча, виконуюча і судова різко розмежовані одна від другої. Коли власть законодавча і виконуюча будуть сконцетровані в руках одної особи, то свободі загрожує небезпека, бо володар сам видає закони, сам буде їх і виконувати. Так само там, де суддя є в купі і законодавцем, — там він має змогу стати і пригнїтателем. Найліпший і найбільш певний для свободи — анґлійський державний устрій, де власть законодавча належить до народа, і його представники концентрують ся в законодавчому зібраню з двома палатами; власть виконуюча, що часто вимагає швидкого діланя, належить до короля, а власть судова до вибира-

них на якийсь час судиїв. Вплив „Духа законів“ був великий і благодійний. Відомий італійський публіцист XVIII в. Беккарія скромно признавав себе учеником Монтескіє. Своїм блискучим нарисом анґлійської констітуції Монтескіє проклав шлях усім її будучим теоретикам. Коли в епоху скликаня ґенеральних Штатів Французи заявили свойому королеви про свої права, то на кождому кроці цитували відповідні місця із „Духа законів“. Нарешті сам дух, яким пронята книга Монтескіє, той дух уміркованости, свободи і телеранції мусїв благодійно і отверезжуючо вплинути на уми. „Коли хто, каже Лабулє, забажав знати імя того, чиї ідеї в минулому столїтю мали найширший і благодатний вплив, і хто найбільше причинив ся до умиротвореня умів, хто привчив їх до правдивости і поміркованости, я певний, що загальний голос назвав би імя Монтескіє“.

XXVIII. Дідро і енциклопедисти.

Третїм великим проводирем суспільної сьвідомости у Франції XVIII в. був Дідро. Діяльність Дідро, се необхідне доповнене до діяльности Вольтера і Монтескіє, але він не продовжував їхнього дїла; він посунув його далї, сполучивши всї лїпші сили просьвітної епохи довкола одного ґрандіозного лїтературного підприємства. По своїй натурі Дідро не був нї вченим, нї артистом, нї фільософом. Він перш усього ентузіяст і імпровізатор із фільософічним складом ума, оратор, що справляв величезне враженє на своїх слухачів новиною і сьміливістю своїх ідей і систематичністю їх вислову. Він володїв усїма блискучими при-

кметами імровізатора: свобідним словом, силою і пристрастю переконаня, але йому бракувало вірної методи і почутя міри. Хоч у якій літературній сфері обертав ся, він скрізь або нищив старі пересуди, або прокладав нові шляхи. В своїм ранїшнїм романї Les bijoux indiscrets він довго перед Лессінґом дав критику псевдо-клясичної теорії, висьміяв штучність її будівлї і ходульність її героїв. Як драматурґ він у своїх власних драматичних творах був одним із основателїв нової форми драми, що займає середину між комедією і траґедією, названої ним поважною драмою. В першій своїй драмі „Неправесний син“ (Les fils naturel) він боронив нелеґальних дїтий, у другій „Батько родини“ (Le père de famille) вивів два типи батьків, із яких один цїлком признає свойому синови право вибирати собі жінку, не звертаючи уваги анї на вельможний рід, анї на маєтки. Обидві сї тенденції, так симпатичні в XVIII в. дали успіх драмам Дідро, з драматичного боку дуже невисоким. Сила Дідро виявилась більше в аналїзї, нїж у творчости. Реалїзм, зворот до природи, ототожнюванє прекрасного з природним, — се основна тенденція його артистичних теорій, яку він проводить у діяльоґах, уміщених у передмові до „Père de famille“, в своїй „Драматичній піїтиці“ і в своїх „Сальонах“ (Les Salons) т. є в своїх увагах із приводу урядженої в 1759 роцї в Парижі вистави картин. Як критик Дідро виступав новатором не тілько в вихідних точках, але і в своїй здібности осьвітлювати фільософічною думкою роздумуваня про ріжні форми красоти і Лессінґ полемізуючи з ним у своїй драматурґії, всеж признаєть ся, що від часів Арістотеля нїхто з тих, що писали про театр, не володів таким фільософічним умом, як Дідро. В своїх фільософічних переконанях Дідро з початку хилить ся до раціоналїзму Вольтера,

обстоює повний віддїл фільософії і моралї від релїґії, але на сїм не спиняєть ся і в своїх пізнїйших творах прихиляєть ся цїлком до раціоналїзму. Нарештї як романїст він пробує пересадити на француський ґрунт родинний психольоґічний роман Річардсона і Стерна, але так само як і Вольтер, робить із своїх оповідань спосіб боротьби проти лицемірства, пересудів і фанатизму. У всїх своїх творах виступає перед нами горячим і красномовним борцем за дорогі права особи чоловіка, переконаним оборонцем свободи думки, реалїзму в штуцї і правди в соціяльних відносинах. Ось чому найбільші уми нашого віку так високо цїнять Дідро. Оґюст Конт уважав його найґенїяльнїйшим чоловіком XVIII в., а Ґете, хоч і не симпатизував з його революційними стремлїнями, признавав високу оріґінальність його особи і одного разу признав ся, що кождий, хто низько цїнить Дідро і його дїяльність, не більше як філїстер.

Головним твором Дідро, що дає йому право на вдячність нащадків, є його знаменита „Енцикльопедія“. До половини XVIII в. Вольтер, Далямбер, Дідро і їх співробітники робили кождий окремо; в половинї XVIII в. повстала думка злучити в однім лїтературнім огнищі всї промінї опозиційної думки, збудувати спільними силами арсенал для боротьби з забобонами і фанатизмом. Ся думка знайшла своє реальне здійсненє в знаменитій „Француській Енцикльопедії“, де взяли участь найлїпші уми того столїтя. Вольтер, Монтескіє, Руссо, Гельвецій, Бюрфон, Далямбер і на чолї їх усїх у ролї відповідального редактора і адмінїстратора — Дідро. В 1749 роцї книгар Лїбретон надумав ся перекласти з анґлїйської мови на француську Енцикльопедію Чемберса; редакцію перекладу він хотїв доручити Дідро. Під час пертрактацій з Лїбретоном у Дідро пов-

стала думка не перекладати анґлійську енцикльопедію, а уложити на її зразок французьку, зробивши її не тільки збірником усього людського знаня, але одушевити її опозіційною ідеєю. В році 1750 Дідро написав красномовне пояснене про видане, де зазначив мету і конечну потребу подібної книги для французької публїки. Що думки Дідро були вірні, про се сьвідчить величезна як на той час цифра передплатників (4000) при доволї високій пренумераті (по 1000 фр). Ставши редактором Енцикльопедії, Дідро перш усього закликав співробітниками до неї відомого математика Длямберта, Вольтера, Бюффона і ин. В роцї 1751 появив ся перший том її під заголовком „Енцикльопедія або толковий словар штуки і ремесл"; за першим томом скоро був виданий другий. На чолї виданя був уміщений знаменитий Discours préliminaire, написаний Далямбером. В нїм Далямбер явно признаеть ся, що як думка про необхідність систематичного викладу наук, так і поділ їх по трьом головним духовим силам: памяти (історія), фантазії (штука) і розсудку (наука) на три ґрупи позичена із великого твору Бекона. Величезний успіх першого тому і прихильні рецензії на нього в лїберальній пресї викликали повний переполох у таборі Єзуїтів і Янсенїстів, які нападали на Енцикльопедію за опозіційні тенденції і за не зовсїм зручний добір статей; але більш усього повстав проти Енцикльопедії париський унїверситет (Сорбона). Архіепископ париський написав проти Енцикльопедії пастирський лист, якого першим наслїдком була ревізія у Дідро, при чім забрано чимало статей, зладжених до дальших томів. Реакційній партії пощастило вихлопотати у короля заборону Енцикльопедії, яка зрештою була знята наслїдком заходів фаворитки Людовіка XV, княгинї де Шатор. У роцї 1753 вийшов третїй том, упривілейо-

ваний самим королем, а між 1754 і 57 рр. вийшли ще 3 томи. Семий том вийшов одночасно з книгою Гельвеція „Про Розум“ (De l'ésprit), яка так налякала всїх своїм крайнїм матеріялїзмом. А що Гельвецій був одним із діяльних співробітників Енцикльопедії, то почалось переслїдуване і самої Енцикльопедії. 8 марця 1759 р., державна Рада приняла постанову, якою всї королївські привілеї були зняті з Енцикльопедії і заборонена продаж тих томів, що вже вийшли. В додаток до всього і серед самих енцикльопедистів виникли непорозуміня. Руссо зачеплений „за живе“ статею Енцикльопедії про Женеву написав проти неї різку реплїку. Далямбер, що давно вже не вірив в успіх підприємства, виступив із редакції і обережний Вольтер узяв назад свої статї; так само зробили й иньші співробітники. Але Дідро не впав на дусї. В відповідь на пораду Вольтера відмовитись від виданя, Дідро писав: „Відступити значить утікати з поля битви і зробити радість нашим ворогам. Колиб Ви знали, з якою радістю вони привитали вихід із редакції Далямбера! Що робити проти сили? — спитаєте ви; те, що треба робити відважним людям; дивитись із презирством на наших ворогів, користатись їх недоглядом і битись до кінця“. Боючись, щоб з Дідро не стало ся того, що з Лябаром, Вольтер написав йому анонїмного листа, в якому радив йому ратувати ся від інтриґ парляменту і перенести видавництво Енцикльопедії до Росії. „Я добре знаю, відповів Дідро, що дика тварюка, лизнувши людської крови, не може обійтись без неї; я знаю, що може не мине рік, і менї доведеть ся переконатись про вірність ваших порад і скрикнути подібно до Креза: О, Сольоне, Сольоне!“ Але на що менї жите, коли мушу охороняти його відреченем від усього, що робить його дорогим у моїх очах?“ Дідро лишив ся в Па-

рижі, цілих 8 літ видавав нелеґально дальші томи Енцикльопедії в Парижі і за границею, роблячи в купі з тим усі заходи, аби добити ся скасованя постанови державної Ради. Нарешті в 1765 році, дякуючи заходам коханки короля маркізи де Помпадур, Дідро дали дозвіл видавати Енцикльопедію далї. Дідро скористав із сього дозволу і зразу видав шість томів. Знову почулись зойки клерикалів, але сей раз уряд обмежив ся на тім, що посадив книгаря на кілька днів у Бастілю. Енцикльопедія виходила далї і в 1771 році закінчила ся 17-тим томом, до якого пізнійше додано ще кілька томів, надрукованих у Амстердамі.

Щоб зрозуміти, чому Енцикльопедія викликала проти себе такі репресії, треба познайомити ся з її змістом. Уже в вступній студії Далямбера можна завважити її опозіційну і раціоналїстичну тенденцію. Автор не раз кидає камінцї в огород забобонів, повстає проти теольоґічного деспотизму, твердить, що все велике повстало із свободи і нарешті виголошує пановане природного закона, що істнував ранїш усїх інституцій. Такі самі ідеї виявляють ся і в численних статях Енцикльопедії, хоч автори з обережности ховають свою думку під ріжними умовними реченями і висловлюють її в таких статях, де сього нїяк не можна чекати. Дідро сам відкриває нам тайну сього підступу. „Кождого разу, каже він, коли доводить ся говорити про якийсь пересуд дорогий для народа, треба в статї, присьвяченій йому, говорити про нього з повагою, але в купі з тим відсилати читача до иньших статей, де сей пересуд піддано судови здорового розуму“. Починаючи від VIII тому тон починає бути сьміливійший, зразу видко, що автори почули свою силу і надїялись на співчутє громадської думки. Всї фільософічні статї Енцикльопедії пронятї ду-

хом емпіричної (досьвідної) фільософії Льокка; про „вроджені ідеї“ Декарта нема вже й згадки, але за те приймаєть ся його скептицизм. Такі самі раціоналїстичні погляди висловлюють енцикльопедисти і в тих питанях, де фільософія доторкаєть ся теольоґії. Тут вони мусїли бути двічі обережними, а в таких статях, як Душа, Свобода, Християнство вони виступають як правовірні християни, але за те в статї Naitre (Народитись) доказували, що всї орґанїзми — результат руху частин матерії. Викладаючи історію ріжних релїґійних доґматів енцикльопедисти в купі з тим викладають і історію всїх закидів, з якими виступали проти них єретики; щоб змилити слїд, вони пускають ся в полєміку з єретиками і боронять проти них католицизм, але їх полєміка з дебільшого не переконує і в умі читача повстає думка, що єретики мабуть мають рацію. В полїтичних питанях енцикльопедисти виступають як прихильники Льокка і Монтескіє. В статї про власть нема анї згадки про божеське право королїв, навпаки повторяєть ся на ріжні лади думка, що з початку всї люди були рівні, що власть походить із договору; а там, де вона повстала через насильний захват, там вона не має жадного правного значіня і народ має повне право скинути її. „Подібно — говорить ся в статї Usurpation — як завойоване може бути назване чужоземною узурпацією, так само захоплене кимось у свої руки власти може бути назване домашньою узурпацією, з тою хиба ріжницею, що домашнїй узурпатор нїколи не матиме на своїм боцї права, тодї як завойовник може стати правним володарем, коли виконує свою власть у межах справедливости“. Далї сказано, що засновуючи державну власть люди добровільно відмовились від певної части власної свободи, аби забезпечити собі волю

особи і користанє власністю, але сим нікому не даєть ся права пригнїтати їх і робити нещасними. В статї Representant перелїчуєть ся всї користи представительного правлїня. В статях: Cour, Courtisan, Lettre de cachet, Tolerance висловлюють ся сьмілї думки про „сьвяті права“ особи чоловіка, боронить ся її свобода, засуджують ся арешти адмінїстративним порядком, жорстокість карних законів і т. д. В статях присьвячених економічним питаням енцикльопедисти стоять на цїлком практичнім ґрунтї і користають із кождого випадку, аби ганьбити ріжні монополї, привілеї, цла, що спиняють свободу торговлї, повстають проти надмірних оплат і податків натуралїями та роботизнами, що важким тягарем лягають на народ. А надто повстають вони проти права держави віддавати податки в аренду приватним особам. Не користи держави, не привілеї заможних і арістократів, а інтереси бідних і народнїй добробут стоять на першому плянї у енцикльопедистів. Зачіпаючи сучасні питаня завше з одного опозіційного боку Енцикльопедія мала величезний вплив на вироблене сьвітогляду сучасного суспільства. Про значіне сього впливу можна судити хоч би з таких фактів, що багато економічних проєктів, рекомендованих енцикльопедією, стали законами за мінїстерства Тюрґо і Некера, а трохи згодом увійшли в ті накази (cahiers), які представники ріжних кляс суспільства внесли на загальне зібранє Ґенеральних Штатів 1789 року.

XXIX. Руссо.

Діяльність Руссо була з одного боку доповненем, а з другого корективом діяльности решти просьвітителів XVIII в. В той час, коли Вольтер боров ся з фанатизмом і забобонами і хотів проложити шлях панованю розуму в сучаснім суспільстві, коли Монтескіє пробував вияснити суть політичної свободи і запоруку особи чоловіка, Руссо присьвятив свою діяльність великим моральним завданям, пробував відродити сю особу через виховане і направити її до ідеальної цїли, до заведеня на землї рівности і братерства людий. В творах Вольтера і Монтескіє переважає раціоналїстичний бік; вони виходять від факту і хочуть головно впливати на розум, просьвічуючи його; натомісь у Руссо скрізь чуєть ся горяче чуте, ідеалїзм серця, сьвідоцтвам якого він вірив більше, нїж висновкам розуму.

Руссо походив із Швайцарії, він родив ся в Женеві 1712 р.; осьвіти не одержав жадної, за те багато читав, а ще більше думав. По ріжних житєвих пертурбаціях, переживши у власному житю різкі повороти фортуни, Руссо в 1741 р. приїхав до Парижа шукати щастя. Пробувши тут щось до 12 років він неждано для самого себе стає лїтературною знаменитістю і предметом загальної цікавости. Лїтом 1749 р. Руссо йшов пішки з Парижа до Венсана, щоб відвідати Дідро, що сидїв саме тодї в тюрмі. По дорозї він купив число якоїсь ґазети, де було надруковано оголошене Діжонської Академії, що ставила на конкурс ось яке завдане: „Чи сприяло відроджене наук облагороджуваню звичаїв?“ Коли він розговорив ся з Дідро про свої думки з приводу сього питаня і про свої побоюваня плисти проти

течії, доказуючи, що чоловік родить ся добрим і що інституції роблять його поганим, то Дідро переконував його бути сьміливійшим, викласти свої ідеї на письмі і послати до Академії, обіцюючи успіх. Результат відомий — трактат Руссо був нагороджений премією і приніс голосну славу його авторови. В першій частині свого твору Руссо висловлює оріґінальну думку, в наші часи розвинену Мілем, що штука і цівілїзація позбавляє чоловіка оріґінальности, накладає на всї появи чутя якусь одноманїтну фарбу; всї люди мусять кермувати ся певними правилами ввічливости, всї стали до певного ступня подібними один на другого; оттому то важко пізнати, з ким маєш справу, чи з порядним чоловіком, чи з непутящим: відси в відносинах людий усе якісь замовчуваня, недовіре, прибране в одноманїтну форму ввічливости. Від сучасности Руссо звертаєть ся до історії і силкуєть ся доказати, що скрізь розвій цівілїзації йшов поруч із моральним і політичним занепадом. Коли тільки Єгипет дав у себе захист наукам і штукам, зразуж став здобичею Персів, потім Греків і Римлян. Подібне стало ся з Грецією. Але найяркійшим доказом шкоди наук є на думку Руссо доля Китаю. Колиб науки і штуки сприяли облагорожуваню звичаїв, збуджувалиб у людий любов до рідного краю, то Китайцї булиб найшляхотнїйшим, найморальнїйшим і найхоробрійшим народом. De facto нема краю більш розспусного і меньше здібного боронити свою самостійність; досить було одного нападу Монголів, щоб завоювати се царство учених. Від історії Руссо переходить у другій частині до фільософічного огляду сути наук і штук і доказує, що поступ їх обовязково спричинить ся до занепаду обичаїв. Сьогоднї не можна без усьміху читати міркуваня Руссо про те, з яких жерел власне випливають науки, і його докази, що астроно-

мія, се витвір забобонів, що красномовство походить із честолюбства, а ґеометрія від скупости і т. д. Так само, на думку Руссо, успіх штук просто залежить від розвою збитку, бо артисти працюють лише на тих, хто їм добре платить, — а успіх наук від того, що ми, забуваючи про свої безпосередні обовязки, присьвячуємо їм весь свій час. Але се ще не все: занятє науками і штуками підкопує віру і почутє обовязку. Учені з погордою дивлять ся на такі сьвятощі, як релїґія або вітчина, і хочуть підкопати все те, в що вірують прості люди. Науки і штуки винні тому, що розум і талан цїнять ся висше нїж чеснота. Не вважаючи на слабкість льоґічної арґументациї і історичних доказів, памфлет Руссо викликав велике вражінє своїм горячим, щирим тоном, своїм натхненим красномовством. Та завданє Руссо було чисто неґативне. В другім памфлетї: „Про причини нерівности між людьми“, написанім так само на тему, оголошену в 1753 роцї Діжонською Академією, Руссо мав нагоду виложити свої позитивні ідеали. Відомо, що Вольтер дивив ся на суспільну нерівність як на закон природи і нераз говорив, що при данім станї суспільства мусять істнувати бідні і неосьвічені, занятї виключно фізичною працею. Так само розвязував питанє і моралїст Вовенарґ, який доказував, що нерівність уставлена економією самої природи, що коли у дикунів і істнує рівність, то се рівність темноти, лїнивства і бідноти. Щоб збити сю думку, Руссо відновив у своїй уяві образ первісного чоловіка і поставив своїм завданєм відновити його в первісній чистотї. Перша половина трактату присьвячена змальованю сього первісного чоловіка і його блаженного стану. І хоча сей малюнок був цїлком ненауковий і збудований не на вивченю житя дикунів, а на внутрішнїй інтуіції, тодїшнє суспільство приняло на його віру і він мав

певний вплив на напрямок суспільних ідеалів. Руссо змалював первісного чоловіка таким, яким він, на його думку, мусів був вийти із рук природи, украсивши сей малюнок квітками поезії і риторики. На думку Руссо первісний чоловік — се дикун без постійного житя, що тиняєть ся по лїсах, щось почуває, але не думає. Первісні люди ходили по лїсах, оточені дикими звірями, але постійна небезпека виострювала їх здібности і живила їх енерґію. Вони не бояли ся смерти, бо не знали її. Повні енерґії і бадьорости, без страху смерти і з душею не затроєною рефлексією, сї дикуни були, розуміеть ся, щасливі. В другій частинї Руссо оповідає, яким робом сей блаженний стан прийшов до руїни. Першою ознакою розпаду первісного стану Руссо вважає заведене власности. „Перший, каже він, хто огородив клапоть землї і осьмілив ся сказати, що ся земля належить йому, був справжнїм основником горожанського суспільства. Скілько злочинів, війн, нещасть відвернув би від людського роду той, хто вирвавши граничні стовпи і засипавши межі, сказав би людям: Не слухайте сього ошуканця; ви загибли, коли забудете, що продукти землї належать усім, а сама земля нїкому“. Із заведеного прінціпу приватної власности випливають, на думку Руссо, всї нещастя людий: закони, що її боронять, суди, що карають її нарушене, і нарештї сама державна власть, бо держава головно піклуєть ся тілько про те, аби закріпити за власником його землї і узаконити нерівність, зробити з насильства право. Написаний пророчою мовою памфлет Руссо зробив велике вражіне на сучасне суспільство. Руссо завдав сильний удар історичній методї Монтескіє і викликав цілу школу наслїдувачів. З його легкої руки абстрактна метода досліду суспільних відносин із кождим днем набирала все більшої сили, тим більше, що

сам Руссо держав ся її в своїм знаменитім творі: „Суспільний договор“ (Contrat social 1762 р.) „Чоловік народив ся вільним, а тепер він скрізь у кайданах“ — так зачинає Руссо свій трактат. Як доконав ся сей переворот — не знаю. Що може надати йому правомірну основу? На се питане зумію відповісти“. Держачи ся порядку викладу, принятого публїцистами, що вичисляли три основи невільництва: право дужшого, божеське право і право патріярхальне, Руссо розглядає окремо кожду з сих основ. Що таке право дужшого? Сила, се прінціп фізичний, із якого не може походити жадне право і жадні обовязки. Коли тільки я зможу спротивити ся силї, се значить, що маю на се право; все питане в тім, аби стати дужшим від того, хто нападає. Відповідаючи на твердженє, що кожда власть від Бога, Руссо відповідає що і хороба також від Бога, але нїхто не буде казати, що гріх кликати лїкаря. Що до патріярхального права, то воно оправдувалось лише безсилєм і малолїтством дитини; коли се минуло, зникало й батьківське право. Ergo, виключивши право сили, божеське право і патріярхальне право — деж шукати основ власти, як не в суспільнім договорі, по якому люди добровільно відмовляють ся від частини своєї свободи, щоб забезпечити собі право користати ся всїма благами житя. Далї Руссо розглядає дві форми договорів: перша, коли люди, що населяють певну теріторію, переконані в тім, що кождий із них поодиноким зусилєм не зможе оперти ся зовнїшнїм перешкодам до свойого розвою і добробуту і згодять ся злитись в одну соціяльну одиницю — народ, громаду, державу; швидко за тим, коли з'єднаний народ вступає для одних і тих самих цїлий в умову, сама собою виплиavє з сього ідея народнього самодержавства. А що держава, се спілка окремих осіб певного народу, то легко

зрозуміти, що єдиним володарем держави являєть ся той самий народ. Йому одному належить право видавати закони, які не є нічим иньшим, як висловом загальної волї. Найвисша воля народа, що творить державу, визначуєть ся ось якими трьома прикметами: 1) невідлучністю, бо власть може бути перенесена волею народу на певну особу, але ніколи не може бути перенесена воля, що творить сю власть; 2) нероздїльністю, бо вона належить не однїй якійсь особі, але цїлому народови і 3) справедливістю, бо вона завше стремить до загального добра. А що законодавча власть належить до народу, то до вибраного ним уряду може належати лише виконавча власть. Кождий уряд, се уповноважений від народу посередник між найвисшою волею народу і окремими особами, що складають її. Коли виконавча власть лежить у руках одної особи, то повстає монархія; коли в руках кількох осіб — арістократія. Найлїпша форма правлїня — демократична, але для свого переведеня в житє вона вимагає високих горожанських прикмет, не кажучи вже про те, що правлїнє всїх над усіма можливе лише в дрібних державах, де всї знають один другого. Нездатність монархії полягає головно в панованю інтриґанів і пройдисьвітів, що завше вміють пролїзти до монарха і зробити ся потрібними. З огляду на се Руссо із трьох форм правлїня найбільше прихиляєть ся до аристократичної републїки Платона, з урядом вибраним із найлїпших людий, обмежених у своїх правах народнїм зібранем. Такі були основні прінціпи того державного ладу, який на думку Руссо найбільш забезпечує свободу і рівність окремих членів держави. Консеквентно проводячи прінціп народного самовладства у всї сфери житя, Руссо дійшов до того, що відмовляв чоловікови права мати свої власні релїґійні переконаня, коли вони

не поділяють ся більшістю. Прикладаючи прінціп народнього самовладства до релїґійних переконань, Руссо очевидно і не підозрівав, що він, так горячо повстаючи проти релїґійної нетерпимости, ставить на її місце нетерпимість горожанську, сьвітську, яка ще більш обурює, нїж релїґійна, бо остання до певної міри оправдувалась горячою вірою. З другого боку прикладаючи той самий прінціп до громадського устрою, Руссо замінив деспотизм полїтичний, в кождім разї зовнїшнїй і формальний, деспотизмом соціяльним, найстрашнїйшим для особи чоловіка, бо від сього й сховати ся нема куди.

Одночасно з Contrat social Руссо надрукував у Голяндії свого Еміля (Èmile ou de L'éducation, 1762 р.). В своїх перших памфлетах Руссо кидає рукавицю сучасному суспільству; в першому — науцї і цівілїзації, в другому — суспільним відносинам, що випливають із нерівности; в суспільній умові він намалював свій позитивний державний ідеал, оснований на прінціпі рівности і найвисшої волї народу; в Емілю він робить заходи в справі реформи вихованя з метою підготовити нове поколїнє людий, придатних для будучих демократичних інстітуцій. Головна хиба всїх педаґоґічних теорій на думку Руссо та, що вони дивлять ся на дитину як на чоловіка, забуваючи, що вона перш усього дитина. Твір Руссо розпадаєть ся на 4 частини (книги) відповідно чотирьом головним періодам житя дитини (пята книга присьвячена родинному житю Еміля, стоїть окремо). Перша книга присьвячена початковій добі житя дитини, починаєть ся знаменитим реченєм — вихідною точкою цїлої системи Руссо: „Все виходить гарним із рук Творця; все псуєть ся в руках чоловіка". Відси випливає, що вихованє, се не що иньше, як розвиванє гарних завдатків, покладених природою в ду-

шу дитини. Для осягненя сеї головної мети треба, на думку Руссо, увільнити виховане від усякого професіонального характеру, треба виховати не члена певного стану, не горожанина певної держави, а чоловіка, треба одповісти на поклик природи, що покликала його до житя. „Житє, — ось та професія, до якої я хочу пристосувати перш усього дитину“ — висловлюєть ся Руссо. Роблячи висновки із своєї вихідної точки — домагань природи — Руссо повстає проти звичаю, що панував за його часів — віддавати дитину на годуванє в село, бо через се дитина позбавлена в перші часи природної страви — молока матери і замісь матери привикає до чужої жінки; повстає проти видуманого няньками звичаю сповиваня дитини, що спиняє рух членів і кровообіг. Усї отсї потреби і проханя дїти, що не вміють ще говорити, висловлюють криком і сльозами; коли сї крики мають жерелом голод, холод, біль, то сї причини треба віддалити; в противнім разї Руссо радить не звертати на них уваги, бо дитина, бачучи, що на неї мало звертають уваги, здебільшого починає мовчати; так само треба поводитись і тодї, коли дитина кричить від болю, якого ми не маємо змоги віддалити; наші ласки і пестощі не зменьшать болю, але дитина зрозуміє, що вони дістають ся їй зразуж за її криком і сльозами і буде кричати, і плакати навмисне. Другий період починаєть ся від того часу, коли дитина починає говорити і кінчить ся на 12 роцї; сьому періодови присьвячена друга книга Еміля. Руссо називав сей період найнебезпечнїйшим, бо в той час зопсутє і ріжні хиби починають пускати корінє в молодій души. Вихованє в сю пору мусить бути головним чином неґативне; треба очищати молоде серце, від природи таке чисте, від ріжних хиб, поневолї прищеплених тим оседком, де доводить ся жити дитинї, і розум —

від природи здоровий, від тих блудів, що мимоволї прищеплюють ся до нього. В сих випадках приклад лїпше впливав, нїж докази розуму, бо до їх розуміня дитина ще не доросла. Наука в сей період мусить обмежуватись на засвоєнє ріжних відомостий і на розмовах про ріжні річи; книга, сей бич дитячого віку, мусить бути вигнана в сей період. Так само нема жадної рациї вчити дитину балакати одною або двома чужоземними мовами: щоб володїти двома мовами, дитина мусить порівнювати між собою ідеї, що висловлюють ся ріжними словами в ріжних мовах, а сього вона поки що не може робити. За те Руссо подав докладну інструкцію, як треба розвивати фізичні сили дитини і зміцняти орґани придбанєм ріжних зручностий. У третїй книзї Руссо розглядає трилїтнїй період житя Еміля від 12—15 років. Се пора інтензивної цїкавости і громадженя знаня. В викладах і тут мусить панувати досьвідна метода. Треба, щоб вихованець не вірив на слово учителя, але щоб мав змогу провіряти справедливість слів учителя. Із ріжних галузий науки в сей період мусить викладатись: початкова астрономія, фізика, основана на простих досьвідах і ґеоґрафія, яку треба починати з ґеоґрафії тої місцевости, де живе ученик. В сїм віцї ученик мусить також навчитись читати, але із книг треба давати йому одного тільки Робінзона, який має замінити цїлу бібліотеку. Замісь читати з дитиною книги, учитель розумно зробить, коли буде відвідувати з нею фабрики та майстерні, а що лїпше, коли навчить свого вихованця якого будь ремесла, слюсарства, столярства і т. д. Про релїґію і етику не може бути й спогаду в сю пору і учитель мусить головно змагати до того, аби прищепити дитинї повагу до чесної працї і співчутє до бідних і пригнїчених долею. Коли одного разу Еміля кличуть на баль,

учитель оповідає йому, що над улаштованєм сього балю працювали сотнї, а може й тисячі людий, які не будуть тїшити ся ним. Четверта книга трактату Руссо обіймає період від 15-лїтнього віку Еміля до його шлюбу. Тепер наступає час релїґійного і морального вихованя Еміля. Розум його остільки розвив ся, що його сьміливо можна ввести в сьвіт релїґії. Основи релїґійно-морального вихованя Руссо вкладає в уста Савойського сьвященника, з яким випадково познайомив ся Еміль. Погляди його зводять ся до отсих точок: 1) в противність матеріялїстам, що приписували появу сьвіта рухови частин самої матерії, сьвященник рішучо обстоює ту думку, що сьвітом заправляє воля всемогутньої мислячої істоти, яку ми звемо Богом; 2) в противність матеріялїстам, що сьміяли ся над безсилєм чоловіка і в купі в тим уважали його за вінець творива, в сути дїла безсилий перед невмолимими законами природи, Руссо устами Савойського сьвященника твердить, що чоловік улюблена дитина Творця, що він становить сам собі цїлий сьвіт; 3) в противність матеріялїстам, що відкидали безсмертє душі і свободу волї, Руссо доказує, що чоловік свобідний, що його воля незалежна від зовнїшнїх вражінь, що жерелом людського міркуваня є думка, яка живе в ньому самому, а не поза ним. Безсмертє душі доказуєть ся, на думку Руссо, вродженим нам почутєм справедливости, яке не може помирити ся з панованєм зла і неправди в сьому житю і безумовно вірить в істнованє будучого житя, де нарештї настане бажана гармонія між добром і нагородою, між злом і карою за нього.

Вплив педаґоґічних теорий Руссо був дуже значний. Найслабший був він у Анґлії, перше тому, що багато ідей Руссо були ранїш висловлені тут Льокком, і друге тому, що демократичні тен-

денції Руссо зустрічали мало співчутя з боку анґлійського суспільства пронятого арискократичними традиціями, не кажучи вже про те, що практичний змисл Анґлічан інстинктовно повставав проти абстрактного характеру теорії Руссо. За те в Німеччині може власне дякуючи своїй абстрактности, теорії Руссо знайшли багато прихильників і викликали загальний ентузіязм. Гердер писав до своєї нареченої радісні листи про Еміля; Ґете назвав книгу Руссо „евангелієм виховання відповідного природі“ (Naturevangelium der Erziehung); Кант признавав ся, що нїколи і нїяка книга не зворушувала так глибоко його душі; нарештї батько нової нїмецької педаґоґіки Пестальоцці збудував усю свою педаґоґічну сістему на прінціпах Руссо, відмінивши її трохи в деталях, щоб зробити їх придатнїйшими до житя. Треба завважити, що в основі найліпшого педаґоґічного трактату в російській лїтературі — знаменитої статї Пирогова — лежить думка Руссо, що треба виховувати не правника або медика, а чоловіка. При кінці треба сказати ще кілька слів про єдиний роман Руссо „Нова Ельоїза“. Роман сей був написаний лїтом 1757 року, тодї, коли Руссо жив у лїсї Монтморансі, в лїтнім помешканю одної з його прихильниць, панї де Епіне. Тут, по його словам, він знайшов усе, про що мріяв: природу, самоту і моральну незалежність. Для повноти щастя не ставало лише коханя, але й воно скоро прийшло.

Блукаючи з своїми мріями по лїсах Монтморансі, Руссо схаменув ся, що старість уже наближаєть ся, а він ще анї разу не пережив справжнього коханя. Він став мріяти про ґраціозну Дріяду, яка оживилаб його лїсову самоту, наповнилаб його вічно молоде серце захватом і коханєм. Дріяда з'явила ся в образї ґрафинї де Удето, родички панї де Епіне, котра палаючи цї-

кавістю побачити чоловіка, про якого говорив увесь народ, приїхала до пані де Епіне. Сей приїзд був фатальним для Руссо; по його власним словам приїзд ґрафині був тим отруйним келихом, до якого він припав із жагою Танталя. Він ходив як збожеволілий, розмовляв сам із собою, цілими днями і ночами плакав. Ґрафиня відвідуючи його нераз деякий час і не догадувалась про сю любов; коли одного разу в чарівну місячну ніч Руссо тремтючи від страсти і захопленя, оповів їй усю правду, вона з чутєм відповіла йому: „Ніхто не любив мене так, як Ви, але між нами стоїть спільний наш приятель Сен-Лямбер, а моє серце не може належати до двох“. Наслідком кохання Руссо до ґрафині був його знаменитий роман Нова Ельоїза, почат ий ним у 1757 році в Ермітажі, і скінчений за три роки. Тема романа з зовнїшнього боку не має жадного інтересу і жадної ріжнородности. Се історія учителя і учениці, і Нова Ельоіза стоїть у таких самих відносинах до Сен-Пре, як середньовікова Ельоіза до Абеляра. Власне на сьому, коли не рахувати листуваня, і обмежуєть ся схожість. Перепоною до з'єднаня середньовікової Ельоізи з її учителем був чернечий шлюб Абеляра; тут ріжниця соціяльних становищ творить ту безодню, через яку не можна переступити закоханим. Батько Юлії, заможний і значний чоловік, волїв би побачити свою доньку в труні, ніж віддати її за бідного учителя. В змалюваню кохання Юлії і Сен-Пре Руссо виявив усю ту пристрасть, усю поезію, якої була повна тоді його власна душа. В малюваню періпетій кохання виявив надзвичайну чутливість до поетичности в житю чоловіка і таке знанє людського серця, яке годі знайти у кого иньшого. Єдиним досить значним псіхольоґічним браком, якого допустив ся він у романі, є те, що він примушує свою героіню віддати ся Сен-Пре

не в хвилину пристрасти і упоєня коханем, а наслідком холодного рахунку, щоб сим робом примусити батька згодити ся на її шлюб із коханцем. На честь Юлії треба сказати, що свій упадок вона щирою покутою спокутувала дуже. Почуваючи, що своїм гріхом нанесла несцілиму рану батькови і вігнала в могилу матір, Юлія бажаючи потішити батька і спасти честь фамілії, згоджуєть ся взяти шлюб із бароном Вольмором, чоловіком хоч уже поважних літ, але в купі з тим вартим кохання за його шляхотне і гуманне задивлюване на її минуле. А самолюб, коханець Юлії, у котрого не було до неї справжнього почутя, а лише одна пристрасть, від'їздить у подорож довкола сьвіта. Так кінчить ся перша половина романа, що обіймає перші дві частини. Руссо сам визнавав, що такий кінець не може задовольнити, бо його героїня не витримує з морального погляду жадної критики, і надумав дати ось яке закінчене повісти. Минає кілька років. Вольмор і Юлія тішать ся родинним щастем і Юлія стає ідеальною жінкою. Та ось повертає Сен-Пре Вольмор, бажаючи дати жінці повну свободу — вибрати його або давнього коханця, від'їздить із дому. Сен-Пре приїздить до Юлії і починає стару пісню, але Юлія, схиляючись перед великодушністю чоловіка, відкидає Сен-Пре. Не вважаючи на такий моральний кінець, друга половина романа не досягає такої страсти і таково огня, яким визначаєть ся перша, за те в малюваню радощів тихого родинного житя Руссо виявив стільки щирости і глибини, як ні один із сучасних йому письменників. Одною хибою сього малюнка є навмисний дидактизм, навіяний родинними романами Річардсона, перед якими схиляв ся Руссо. „Нова Ельоіза“ має велике значінє в історії Французького романа. Романісти-попередники Руссо або сучасники його малювали лю-

бов із двох пунктів; або подібно до Вольтера і Кребільона Молодшого, змішували її зі змисловим потягом, або слідком за традиціями готелю де Рамбульє і романів Скюдері, малювали її як цінну ростину, що впросла на ґрунті французьких сальонів. У сих романах любовники розмовляють і поступають так, немов роблять се по приписам певного кодексу; її промови скромні і соромливі, повні натяків, напів-осьвідчень, коли у кого будь із них спалахувало страстне почутє, гідне вилитись у неменьче страстній формі, то любовна етикета вимагала гасити се почутє або розвязувати його зітханєм; малювати захват або упадок нікому з них і до голови не приходило, так само як і примусити дївчину або даму полюбити чоловіка низшого походженя. Руссо був одним із перших, що осьмілились замінити прежню galanterie справжнїм пристрасним почутєм. Він вивів на сцену почутє, що валить усї станові перепони і промовляє не штучною, манєрною мовою сальонів, але огнистою мовою, від якої крутить ся голова. Таким робом введенє правди і природи замісь давної штучности, мальованє любови як природної, властивої чоловікови пристрасти, якої нема чого стидати ся — ось у чім полягала реформа Руссо, що принесла йому славу реформатора любовної повісти.

XXX. Французька драма XVIII в.

Після Корнеля і Расіна французька траґедія підупадає. Траґіки позбавлені драматичного вітхненя тілько те й роблять, що доводять до останнїх меж манєру Корнеля і Расіна. З одного боку

наслїдуватель Корнеля Кребільон Старший, прозваний Страшним (Le Terrible), змішуючи траґічне з страшним, наповнює свої траґедії кровю і ріжними страхами; з другого боку Ляґранж Шансель, якого вважають наступником Расіна, ще збільшує придворну етикету і умовну достойність своїх героїв, але не вміє надати їм нї чутя, нї пристрасти, так властивих героям Расіна. В XVIII в. під впливом завзятої боротьби між старим і новим, траґедія набирає тенденційного характеру; автори не стілько думають про артистичність своїх творів, скілько про те, як би натикати свої траґедії як найбільшими набоями руйнуючих ідей, які з захватом зустрічає більшість публїки. Такі були траґедії Вольтера Едіп, Брут, Магомет, Ґебри і т. и., в де він ганьбить деспотизм, забобони, релїґійний фанатизм, співає гимн свободї і толеранції і т. д. В епоху революції траґедії набираєть ся ще більше зачіпного характеру. Відновляють ся драми в родї Вольтерового Брута, які давали нагоду партерови при кождім лїберальнім виступі кричати: Vive la liberté! — або виставляють ся драми в родї Івана Безземельного Дюсі, або Карла IX Жозефа Шеньє, де плямують ся деспотизм королївської власти і фанатизм духовенства. Як дивилась на подібні твори публїка, видно із висловів дїячів революції про драму Шеньє: „Коли Фіґаро, — кричав на цїлий театр Дантон, — убив шляхту, то Карл IX убив королївську власть". „Ся драма, — сказав Каміль Дімулен — більше посуне наперед нашу справу, нїж здобуте Бастілї". При такім поглядї на штуку, при такім систематичнім підляганю її ріжним тенденціям нема чого дивувати ся, що в сфері драми революційна епоха не сотворила нїчого справдї артистичного, нїчого такого, щоб перейшло в спадщину XIX в.

Переходимо тепер до французької комедії по Молієрі. Найвидатнійшими наступниками Молієра в XVII в. і в початку XVIII в. були Реньяр і Лесаж. Перший із них у двох своїх найліпших творах „Грач“ і „Розтріпа“ пробував сотворити комедію характерів, але здійснити сей плян йому не пощастило; другий лишив по собі дві комедії „Кріспен або супірник свого пана“ і „Тюркаре“, в яких вивів на сцену два нові типи: слугу, що хоче відігравати ролю пана і скористати з посагу його нареченої одруживши ся з нею, і фінансового спекулянта епохи Реґентства, котрий покриваючи ся маскою громадських інтересів, ошукує і вязискує всіх доти, доки його власний слуга Фронтен не руйнує його самого. Хоча Тюркаре називають Тартюфом фінансового сьвіта, комедії Лесажа не можна назвати комедією характерів. Значно більше заслугують на сю назву комедії Детуша, яких самі заголовки: Честолюбець (L' ambiteux), Чванько (Glorieux), Марнотратник (Le dissipateur) показують, що маємо тут діло з загальними типами, подібними, до Мізантропа, Скупаря або Дон Жуана. Лессінґ у своїй „Драматурґії“ занадто переціннює значіне Детуша, який на його думку в своїх комедіях дав нам зразки добірнійшого і висшого комізму, ніж той, який подибуємо у Молієра. Але се не вірно; головне, чого бракує Детушови, се комічної сили, веселости і Молієрівської зручности творити живі характери, в яких типове зливалось би з індівідуальними; ось чому Вольтер мав повне право сказати про нього, що з усіх комічних письменників він найменше комічний (le moins comique). Обік Детуша треба згадати Ґрессе, якого комедію „Злий Чоловік“ (Le Méchant) треба зачислити до комедії характерів, але не в Молієрівськім, а лише в Детушівськім роді; хоча в коме-

дії вичислено всї погані прикмети героя сполучене їх не викликає ілюзії, не дає живої особи.

Треба згадати ще про один напрям, який зазначив ся в француській траґедії, головним чином під впливом анґлійської міщанської траґедії і романів Річардсона; розумію тут тзв. слїзливу комедію (Comédie larmoyante), головним репрезентантом якої був Нівель де ля Шоссе. В найлїпшій із своїх комедій Модний Пересуд (Le Préjuge á la mode) автор горячо обстоює шлюбний союз, цїлком знищений людськими передсудами епохи Реґенства, по яким бути гарним чоловіком або вірною дружиною вважалось за щось вульґарне і міщанське. Після Невеля де ля Шоссе головним представником міщанської драми або слїзливої комедії був знаменитий Дідро, що дав нам дві драми: Нелєгальний син (Le Fils naturel) і Батько родини (Le pére de la famille). Перша — досить слабка з драматичного боку, але повна шляхотних і гуманних тірад, задля яких досить подобалась публїці. Значно більший успіх мав „Батько Родини“. Тут Дідро вивів два типи батьків, із котрих один цїлком признає синови право вибирати собі дружину, не звертаючи уваги нї на богацтво, нї на значність фамілії, — і другого, пронятого старими пересудами. Очевидно, що співчутє автора, яке подїляють і глядачі, на боцї першого батька. Ся тенденція і гарні тіради, що підпирають її, зробили успіх комедії не дивлячись на незграбність її будови і фактичну неможливість розвязки.

Говорячи про француську комедію XVIII в. не можна не згадати про Маріво, автора сальонових комедій, що також мали певний успіх на сценї. В противність Молїєру, що висьмівав хиби сучасного суспільства і малював їх великими, острими рисами, Маріво малює дрібні хиби людий, любовні дурощі, любовну несьмілість, коке-

терію і т. д. Маріво можна вважати за батька тих сальонових водевілів, які під назвою proverbes були в великій моді у Франції в 30—40-их роках 19-го в. і в яких особливу славу придбав собі Альфред де Міссе. Відповідно сьому мова Маріво визначаєть ся незвичайною штучністю і добірністю, що одержала досить характерне призвіще le marivaudage. Тон комедій Маріво все один і той сам. Одноманїтности теми, основаної на любовних несподїванках і непорозумінях, відповідає монотонність оброблення; скрізь більше розмов, нїж драматичного руху, більше дотепних речень, нїж фактів. Найлїпшою комедією Маріво вважають Заповідь (Les Leps), що доси ще виставляєть ся на сценї.

Загальна суть реформи французької драми, доконаної ля Шосе і Дідро, полягає в тім, що вони вивели в поважній драмі дїєвими особами нетитулованих, а звичайних людий і примусили глядачів зворушуватись нещастями тих, над якими раніш лише сьміялись. Сїй демократизації драми дуже спочував найлїпший французький драматурґ кінця XVIII в. Бомарше, що сам походив із середнього стану. Перші його твори: „Евгенїя" і „Два приятелї" були написані в стилю слїзливих комедій ля Шосе, але і в них уже видно змагане до реалїзму і сатиричного мальованя дїйсности. Бомарше сам собою дуже інтересний літературний характер. Се типовий представник суспільних стремлінь XVIII віку; се загублений у натовпі плебей, повний сьвідомости своїх сил, що постановив собі пробити ся силоміць у перші ряди. Син годинникаря, він і в тім ремеслї виявляє надзвичайну здібність, видумує якісь відкритя в механїзмі годинника і коли другий годинникар, цар усїх париських годинникарів, задумав було приписати собі честь його відкритя, Бомарше вступає з ним у боротьбу, виграє про-

цес і одержує титул придворного годинникаря. Далї бачимо його в ролї придворного економа, що чарує своєю грою на ґітарі сестер Людовіка XV; в ролї управителя будинками капіталїста Дюверне і в ролї урядового аґента, що нишпорить скрізь по Европі, вишукує авторів памфлетів на королївську сїм'ю і скуповує у них ті памфлети; в перервах він бєть ся на поєдинку, сидить у тюрмі, видає твори Вольтера, їде в Еспанїю, щоб помстити ся за зганьблену сестру і тут же задумує велике торгове підприємство. Словом, се було житє бурливе, неспокійне, гідне більше для романа, нїж для історії лїтератури. Впрочім він не забуває і лїтератури і в 1775 роцї виставляє на сценї „Севільського голяра“, першу частину своєї знаменитої трільоґії, якої головним героєм являєть ся хитрий і пролазливий представник буржуазії — Фіґаро, в якого особі відбились усї пригоди самого Бомарше, котрого устами він виголошує власний мужнїй протест проти всякої суспільної неправди. Професор Веселовський у своїй прегарній статї про Бомарше так характеризує його героя: „Фіґаро — се талановитий вискочка із юрби, розумний і уважний спостерігач, узброєний не лише гумором і веселїстю, але також і демократичним гнївом, справжнїй виразник того, що почували тисячі таких самих розумних плебеїв під час аґонії старого суспільного ладу“. Виступи проти арістократії, що так залила за шкіру сала Бомарше, зустрічають ся на кождім кроцї в Севільському голярі. Фіґаро тїшить ся, що маґнат, який дав йому посаду, забув про нього, „бо визначний чоловік уже одним тим робить нам добре, коли не робить зла“. (Акт I, сц. II.). „Коли конечно потрібно, щоб бідний чоловік був чесним, то чи багато знайдеть ся маґнатів, вартих стати льокаями?“ Цїкаво, що не дивлячись на свої величезні сценїчні прикмети,

на силу опозиційних виступів, що на лету підхоплювались тодішнїм чутливим партером, Севільський голяр на першій виставі не мав успіху. Се пояснюєть ся тим, що нетерплячя паризька публїка вважала пєсу занадто довгою і назвала пятий акт пятим колесом при возї. Бомарше признав рацію сим закидам і при дальших виставах значно скоротив штуку, що зробилась скоро одною із найпопулярнїйших. В роцї 1774 Бомарше виставив на сценї „Сватанє Фіґара", де дав свойому улюбленому героєви ширше поле дїланя. Основний мотив пєси — боротьба Фіґара з представником родової аристократії, який хотїв відбити у нього молоду. Комедія кінчить ся побідою плєбея, розумнїйшого і зручнїйшого, нїж ґраф. Бомарше зумів виставити побіду Фіґара як побіду представника середнього стану над розпусним представником аристократичного прінціпу. Величезний натовп день у день слухав із ґалєрії сцени опозиційних нападів Фіґара, від яких повівало острим повітрєм близької революції, що оголосила рівність усїх людий. „Нї, добродїю ґрафе, ви її не візьмете. Ви маґнат і вважаєте себе тілько тому великим генїєм. Щож ви зробили, щоб досягти стількох благ? Ви завдали собі труду, аби тілько народитись і більше нїчого. Тодї як менї, загубленому в натовпі, треба було чимало розуму і викрутів, щоб лише не загинути". В иньшім місцї на слова Сюзани, що посада двірака досить важна, Фіґаро відповідає: „Одержувати, брати і прохати — в отсих трьох словах цїлий секрет" (Recevoir, prendre et démander, voila le secrét en troi mots!) На додаток усього Бомарше зробив Фіґара письменником, якого засуджують до тюрми за якийсь злочин проти друкарських законів. З приводу сього Фіґаро уразливо завважує що, се — дурницї, „бо в Еспа-

нії істнує воля друку під умовою не чіпати ні короля, ні церкви, ні полїтики, нї адмінїстрацій, ні упривілейованих станів; виконуючи всі отсї умови, можна друкувати все що хочеш, під доглядом двох або трьох цензорів". Не дивлячись на силу подібних нападів, що завше викликали горячі похвали партеру, комедія Бомарше, дякуючи своїй веселости і незрівнаному бистрому розумови, мала успіх навіть серед придворних сфер. Відомо, що її виставляли на придворній сценї в Тріянонї, при чім ролю Розіни грала сама королева, а ґраф де Артуа — Фіґара. Наполеон I добре зрозумів революційне значінє комедії Бомарше, назвавши її La revolution deja en action. І дійсно комедія була віщуном і яскравим симптомом суспільного перевороту, що тодї вже починав ся і захитав не лиш одну Францію, а й цілу Европу. В тім перевороті Бомарше впрочім не брав жадної участи, навіть не спочував йому, і як тілько показали ся перші виступи його, волїв виїхати із Франції. Він очевидно починав старіти ся. Виставлена ним на сценї в 1791 роцї третя частина трільоґії, La Mêre coupable, не така талановита, як перші дві, і своєю чутливістю і дидактичним тоном нагадує скорше перші твори Бомарше, нїж Севільського голяря, або Сватанє Фіґара, якому в сїй драмі бракує вже двох третин його бистрого розуму. Певно тому драма і не мала жадного успіху, що завдало чимало смутку старому драматурґови. Бомарше вмер у 1799 роцї. Значінє його в історії Французької комедії дуже велике. Як Молїєра вважають батьком комедії характерів, так само Бомарше можна назвати ґенїяльним представником комедії інтриґи. Не меньше велике було й громадське значінє його комедій. Ледве чи хто з діячів революційної епохи причинив ся біль-

ше як Бомарше до шереня в масї народа нових поглядів на громадські відносини, на рівність станів, ліпший устрій суду і т. д.

XXXI. Нїмецька лїтература в другій половинї XVI в.

В другій половинї XVI віку вся лїтература в Нїмеччинї починає пройматись теольоґічними тенденціями; Музи мовчать, але за те сильнїще чуєть ся голос релїґійних суперечок. Письменники цїнились не за талант, а за прихильність до ідей реформації. Знаменитий сатирик XVI в. Фішарт із головою влїз у теольоґічні інтереси. Він перекладає з голяндської мови сатири кальвінїстів проти протестантів, сам пише сатири проти жебручих єзуїтських монахів і навіть укладає псальми і духовні вірші, які на думку Лютера мусїли бути протиставлені любовним юнацьким пісням. З усїх лїтературних галузий найбільшої оріґінальности досягає нїмецька драма, хоч і вона дуже пронята теольоґічним елементом і стає засобом релїґійної пропаґанди. До початку XVI в. належить також велика сила історій, в яких проповідують ся або католицькі або протестантські тенденції. Як у драмі маляря Мануеля виставляєть ся на глум католицька меса і індульґенції, дієві особи мають назви: Кардинал-Гордість, епископ Вовча пащека і т. д., за те драма Кохлеуса направлена просто проти Лютера, а в комедії Штрікера „Нїмецький розпусник“ висьміюєть ся протестантська доґма про оправдане вірою. Подібні тенденцийні твори укладали вчителї і виставляли в школах учениками. Паралельно

з сею шкільною і тенденційною драмою розвиває ся і народня драма, що позичає свій матеріял звідусіль, із римської історії, із новель Боккачія і із народнїх комічних оповідань. Осередком сеї драми стає в XVI в. місто Норимберґа, а на чолї її Ганс Сакс, простий ремесник, майстерзінґер, т. є поет міщанського походженя. Він народив ся 1494 р., був сином шевця і сам займав ся сим ремеслом. Він написав мало не 200 штук найріжнороднїйшого змісту, з яких до нас дійшло 128; між ними є і містерії (Юдиф, Історія Товита, Жертва Авраама і ин.) і траґедії з клясичного сьвіта (Вірґінія, Люкреція, Суд Париса і т. д.) і драми на зміст позичений у Декамерона Боккачія (Віолянта, Ґрізельда), але найлїпші з його драм безперечно побутові сцени і фарси (Мертвий чоловік і т. д.). В побутових фарсах найяскравійше виступають високі прикмети таланту Ганса Сакса: веселість, дотеп, здібність малювати характери, що бють просто в очи своїм реалїзмом, своєю житєвою правдою. Норимберська драматурґія стала зразком для драматичних вистав і по иньших містах Нїмеччини; ще досї по нїмецьких селах на мясницї виставляють ся сїльськими аматорами фарси Г. Сакса.

Скоро після Г. Сакса нїмецька драма підпадає впливови сусїдньої драми Анґлїчан, що як раз у той час досягла дивного розвою. В кінцї XVI в. при дворах ріжних нїмецьких князїв гостюють трупи анґлїйських акторів або комедіянтів. Актори сї не були привязані до своїх панів: вони навчились нїмецької мови, їздили скрізь по Нїмеччинї, збираючи гроші і збуджуючи скрізь захват своєю грою. Переїхавши до Нїмеччини, анґлїйські комедіянти не порвали звязків із рідним краєм, відки одержували театральні новинки і перекладали їх на нїмецьку мову; відомо напр., що крім Фавста Марльо, якого вони привезли з со-

бою, вони виставляли у власних перерібках і Шекспірові твори: Ромео і Юлїю, Гамлета, Лїра і Юлїя Цезаря. На нїмецьку драму анґлїйські комедіянти вп ливали з двох боків: з боку зовнїшнього траґізму, що нервував своїми крівавими сценами, і грубим комізмом сцен, де дїєвою особою виступав клявн, що носив у нїмецьких драмах імя Гансвуршта.

XXXII. Трицятилїтня війна і її наслїдки.

Лїтературний розвій був перерваний 30-лїтньою війною і епохою занепаду та здичіня, що почалась по нїй. Мало не цїла третина людности вигибла, багато міст було зруйновано; оброблені землї стали пустками, а селяни, що їх обробляли, повтїкали до лїсів; торговля і промисл страшенно підупали і треба було майже цїлого столїтя, щоб край знову досяг того добробуту, в якому був до 1618 р. З другого боку і полїтичний стан Нїмеччини був дуже сумний. По Вестфальськім мирі край підпав під власть більше ніж 300 дрібних володарів, котрі по вислову Гетнера, як шкідливий бурян висисали з нього здоровле і силу. Пригнїчений неможливими податками, здеморалїзований поганим правлїнем, майже позбавлений усякого релїґійного навчаня (бо багато церков було зачинено) нарід морально огрубів, став піячити, красти і т. д., в той час, коли висший стан, відрікшись від своєї національности, стремів усїма силами наслїдувати Французів. Зовнїшна полїтична сила Франції за часів Людовіка XIV, блиск двора, лїтератури захоплювали полїтично

безсильну і запізнану Німеччину, робили з неї, як каже досить влучно Гердер, провінцію французької монархії, а по вислову сучасного сатирика Льоґау „льокая Франції, що гордо носить лїберію свого пана“. Кождий дрібний володар Німеччини вибивав ся із сил, щоб наслїдувати Людовіка XIV, будував свій власний Версаль, заводив свій поетичний твір і т. д. Під тягарем отсих дрібних володарів, що вважали слїдом за Людовіком XIV усю державу своєю приватною власністю, пропадала самоповага, зникало горожанське почутє.

Ніде так яскраво не малюєть ся картина збіднїлого, здичілого і позбавленого почутя своїх прав німецького суспільства, як у романї Simplicissimus Ґріммельсгаузена, надрукованому в 1669 р., т. є 20 років по Вестфальськім мирі. В герою сього романа не без підстави бачуть втїлене обграбленої, морально підупалої і неосьвіченої Німеччини, що переходить від жебрацтва до темноти, від темноти до злочинів. Так справдї було з німецьким народом, якого обличчя в той час носило відбиток надзвичайного морального занепаду і огрубілости, що лишили свої слїди як у науцї, так і в лїтературі. Наука страшенно підупала. В університетах викладали головно доґматичну і полємічну теольоґію, а також латинську мову. Грецької мови і грецької лїтератури цїлком бракувало, математика була введена лише в XVIII в. Вчені педанти, що нічим крім своїх латинських диспут і релїґійних контроверсій не цікавились, скоро стали загальним сьміховищем і Фрідріх Великий ледви чи не був вірним речником загального настрою, коли зарядив учену диспуту між напів божевільним Морґенштерном і професором франкфуртського університету на тему „Всї вчені балакуни і дурні“. Що до поезії, то вона давно стала незугарним наслїдуванєм

чужоземних взірців. Опіц наслїдував Тасса і поетів Плеяди; поети шлеської школи — Марінї і Скюдері, а драматурґи — Корнеля і Расіна.

XXXIII. Доба Фрідріха Великого.

Але час робив своє, рани Нїмеччини по трохи стали гоїти ся, добробут ставав кращим, а в купі з ним зростала потреба приємности висшого порядку. Нахил наслїдувати чужоземне виявив свої гарні боки, бо сим шляхом вдерла ся до Нїмеччини цїла маса нових ідей і вироблених письменниками Анґлїї й Франції лїтературних форм. Пуфендорф і Томазіюс боронять незалежности науки від теольоґічних прінціпів, Вольф проповідує з катедри свої раціоналїстичні погляди і виголошує незалежність моралї від релїґії. З відродженем інтелектуальним поруч іде і стає йому підпорою також і відроджене полїтичне. З початком царюваня Фрідріха Великого починаєть ся епоха підйому народного духа. Фрідріх Великий розумів свої обовязки инакше, нїж сучасні йому правителї. Він не думав, як Людовік XIV, що держава, се його приватна власність, але любив називати себе першим слугою (Le premier domestique) держави. Вихованець і прихильник француськоі фільософії був прихильником свободи думки і свободи сумлїня. „Всї релїґії мають однакове право на істнуванє в моїй державі і кожен із моїх підданих може спасати ся по свойому (a sa façon)". Бажаючи насадити науки в Нїмеччинї він заснував Академію в Берлїнї, закликав до неї відомих учених і дав їм повну свободу наукового дослїду. Таку саму свободу дав лїте-

ратурі: хоч особисто він байдужно дивив ся на німецьку поезію і з більшою охотою сидів над укладанем своїх нездарних француських віршиків, ніж над читанем віршів Рамлера та Кльопштока, але вся його діяльність більше давала вітхненя для літератури, ніж моглаб се зробити особиста опіка. Він розбудив у німецького народа самосьвідомість і се зразу відбило ся на літературі. Войовничі пісні Ґляйма, деякі вірші Рамлера і Мінна фон Барнгельм Лессінґа ніколи не були би написані, як би не було Семилітної війни. Піднесений славними вчинками Фрідріха Великого німецький дух став скидати з себе кайдани наслїдуваня і стреміти до самостійности. Проти псевдо-клясичного напряму Ґотшеда повстали виховані на творах анґлїйської літератури Бодмер і Брайтінґер, що проклали шлях для самостійної критичної школи, заснованої Лессінґом. На зустріч самостійній критичній думцї йшла самостійність поетичної творчости. Перші шість книг Кльопштокової Месіяди вийшли в сьвіт в 1755 роції, т. є чотири роки до появи Літературних листів Лессінґа. Мимо ґрандіозности сюжету і високости ідеї, поеми Кльопштока не можна назвати вдатним поетичним твором. Визволене людськости І. Христом не можна признати відповідною темою для поетичної поеми. До тогож Кльопшток не володів здібністю епічного поета — творчою фантазією; тому лїричні місця його поеми без порівнаня лїпші і поетичнїйші, ніж описи осіб і подій евангельської історії, яким він не міг дати пластичних форм. За те малюнки природи пронятї у Кльопштока глибоким і щирим чутєм, якого не зустрінеш до нього в німецькій поезії. Коли додамо до сього музичний, немов пливучий в душу гексаметр, то зрозуміємо, чому Месіяда при першій своїй появі викликала таке велике вражіне і стала для Німеччини наче другим евангелієм.

Хоча релїґійно-пієтистичний сьвітогляд, що проймає твір Кльопштока, прийшов ся до вподоби більшости нїмецького суспільства, але він не міг задовольнити осьвіченої меньшости, вихованої на свобідних доктринах Анґлїї і Франції. Реакція була доконечна і речником її став Віланд, письменник хоч і не ґенїяльний, але блискучий і дотепний, якого твори дихають делїкатним епікуреїзмом із примішкою модного тодї раціоналїзму. Енерґічний протест проти надмірного ідеалїзму і пієтизму і проповідь здорового і розумного сьвітогляду були безперечно культурною заслугою Віланда. В Аґатонї, Музаріонї і ин. своїх творах Віланд крім висьміюваня мрійности, кривляня та містицизму співає гимни здоровій житєвій фільософії, що задивляєть ся на сьвіт ясними очима і ставить своїм завданєм гармонійний розвій усїх духових і фізичних сил чолов'ка на радість і прикрасу нашого істнуваня на землї. Головнаж заслуга Віланда як письменника полягає в виробленю нїмецької прози; що було зроблено Кльопштоком у відношеню до вірша, те зробив Віланд у відношеню до прозаїчної форми язика. Під його рукою нїмецька проза вперве заговорила легким і стрійним язиком, заблистїла іскрами дотепу, що часами нагадує дотеп Вольтера. Твори Віланда привчили виховане на француський лад вище нїмецьке суспільство шукати задовольненя своєї любови до читаня в нїмецькій лїтературі, бо читаючи оповіданя Віланда, воно знаходило в них француську легкість оповіданя, француське остроумство і ґрацію, — словом усї ті прикмети, якими захоплювалось у творах француських письменників, що були зразками для Віланда.

XXXIV. Лєссінґ як критик.

Історики німецької літератури в один голос твердять, що ніхто з німецьких письменників не причинив ся так багато до збудженя сьвідомости в німецькій літературі і німецькій критиці, як Лєссінґ. Коли він і не був артистом першої кляси і не лишив по собі таких ґеніяльних творів, як Ґете або Шіллер, то всеж своїми реформами в сфері драми підготовив ґрунт для їх діяльности і розчистив їх шлях, зруйнувавши пановане псевдо-клясичного смаку в Німеччині і звязав драму з житєм. Лєссінґ був великий надто тип, що творчість у нього йшла поруч з руйнованєм, що він міг своїми власними творами ствердити справедливість своїх теорій. Основні риси критичної методи Лєссінґа виступають досить яскраво в його перших статях і рецензіях, уміщених у Літературних листах. „Літературними листами“ (Literatur-Briefe) називав ся журнал, що його почав видавати в 1759 р. в Німеччині приятель Лєссінґів Ніколяї — т. є тоді, коли Лєссінґови було 30 років. Перші 8 випусків сього виданя були написані майже виключно Лєссінґом. По від'їзді Лєссінґа в 1760 році з Берліна статі його стали появляти ся не так часто, але дух його критики панував у журналі, що заняв перше місце в критиці. В статях Лєссінґа німецька критика вперше заговорила сьміливим, мужним тоном, вперше звернула увагу не на дрібниці і части, а на цілість. По думці Лєссінґа вартість артистичного твору залежить не від окремих красот і подробиць; узяті в купі сї красоти мусять становити одну артистичну цілість. Коли цілість буде бездоганна, критик повинен стримувати себе від непотрібного поділу її на части, мусить задивляти ся на неї, як задивляєть ся фільософ на сьвіт. Такою була девіза нової крити-

ки. Кермуючись сим прінціпом Лєссінґ став уживати його в новій німецькій літературі і вичищати Авґієві стайні від того бруду, що набрав ся в них; багато самолюбств було поранено, з багатьох неправдивих ґеніїв знято вінки. Надто характерне в критиці Лєссінґа було те, що він мав діло з твором, а не з автором. Він ніколи не зачіпав особи автора, ніколи не хотів знати про автора більше, ніж можна довідатись про нього із його книжки; і друге те, що він від фактів переходив до прінціпів, покладених в основу артистичного твору, і також піддавав їх своїй невмолимій аналізї. Напр. в особі Душа він висьмівав напиндючену і нездатну школу сучасної німецької белєтристики; в особі Ґотшеда і його наслїдувачів — розмірковану теорію поетичних творів, що для того, аби бути поетом, досить виконувати відомі приписи піїтики. Але звертаючи увагу на дрібні річи німецької лїтератури, Лєссінґ у купі з тим уважно застановляв ся над перлинами її. Він із великою прихильністю повитав войовничі пісні Ґляйма, сатири забутого Льоґау, захоплював ся творами Кляйста, вияснив те, що було позитивного в лїтературній діяльности Кльопштока і Віланда.

Між Лїтературними листами і великим критичним твором Лєссінґа „Ляокооном" лежить павза кількох років. (Ляокоона почав писати в 1764 р., скінчив 1766 р.). В ті роки Лєссінґ, що вже придбав собі славу відомого критика і драматурґа, багато присьвячував часу студіям над античною штукою і літературою. Наслїдком сих студій був „Ляокоон або Роздумуваня над поезією і малярством", так названий Лєссінґом на честь знаменитого твору античної скульптури, що був для нього вихідною точкою його роздумувань. Лєссінґ поставив собі питанє: чому на певній мармуровій ґрупі в Ватиканї Ляокоон представлений не кричачим, тодї як у Верґілія він „clamores horrendos

ad sidera tollit“? і розвязує його ось як: основним законом старинної клясичної штуки є красота; все що псує красоту, що на зверх прибирає форму некрасивого скривленого обличя, не має місця в античній штуці; тому то на картині Тіманта „Офіруванє Іфіґенії“ лице Аґамемнона було закрите, бо велике горе примусилоб зіпсувати риси його і тим понищилоб найвищий закон античної штуки—красоту. А що маляр або різьбар може представити лиш один момент із житя певної особи, то він обовязково мусить думати про те, щоб сей момент справляв естетичне вражінє. Иньша річ поет; в його розпорядженю є чимало моментів; коли якийсь із них буде не естетичний, то він може бути затушований цілим рядом иньших моментів і в цілому будемо мати естетичне вражінє. Друге естетичне питанє, порушене в Ляокооні, було більш загального характеру; се питанє про взаємні відносини, або скорше про межі малярства і поезії. На думку Лессінґа головна ріжниця між малярством і поезією полягає на тім, що перша ділаючи в просторі, може представити лише такі річи, яких части лежать одна біля другої, тоді як поезія ділає в часї і тому може представляти події і вчинки так, як вони хронїчно йшли один за другим. Лессінґ пояснює сю ріжницю прикладом: представленє бенькету богів у Гомера дає прегарний сюжет для маляря, а Гомер присьвятив йому лише чотири вірші. І навпаки, оповіданє про те, як Пандар натягає лука і стріляє з нього, се одна з найкрасших картин у Гомера, тоді як намалювати всї вчинки Пандара в їх консеквентному порядку неможливо на однїй картинї. Надто яскраво виступає ріжниця між двома штуками в описах тїлесної красоти. Остання, се гармонїйна злука ріжних частин, які можна схопити одним поглядом, а що мальованє предметів, яких части лежать одна біля другої

в просторі, є завданєм малярства, то лише воно одно може успішно представити красоту, тодї як поезія мусить представляти вражіня, що викликують ся красотою. Ergo — звертаєть ся Лєссінґ до поетів: „Малюйте любов і захопленє, а тим самим малюйте красоту“. Вплив Ляокоона був величезний; ми знаємо вже з признань Віляида і Ґете, який рішучий вплив на штуку і лїтературу справила думка Лєссінґа про ріжницю завдань малярства і поезії. Ляокоон вирвав із під ніг описової поезії її теоретичну основу; правило Горація — ut pictura poesis — стратило кредит; дрібні малюнки ріжних предметів, що вважались давнїш ознакою художної вартости поетичного твору, тепер стали хибами. Описова поезія почала виходити із моди, і поволи звернула ся від довгих і дрібних зображень зовнїшнїх предметів до того, що творить справжнє завданє поезії, а власне до зображеня рухів душі.

Від Ляокоона переходимо до другого великого критичного твору Лєссінґа, до його Гамбурської драматурґії. Гамбурська драматурґія склалась із театральних рецензій, писаних Лєссінґом з приводу вистав тої або иньшої пєси на сценї Гамбурського театру, коло якого Лєссінґ у 1767 р. займав посаду театрального критика. Драматурґія Лєссінґа має в собі дві сторони: полємічну і теоретичну або доґматичну. В першій він провадить ґенеральний бій з Француською псевдоклясичною драмою, що мала так багато прихильників у Нїмеччинї. Розбираючи твори корифеїв Француської траґедії, Корнеля і Вольтера, Лєссінґ доказує безжизнену правильність будови їх драм, їх погоню за зовнїшнїми ефектами і особливо неглибоке знанє людського серця. Француські драматурґи дуже гордились тим, що вони в своїх творах виконували приписи Арістотелевої поетики. Лєссінґ блискуче доказав, що вони не йшли

далї зовнїшнього, механїчного виконаня приписів і що Шекспір, котрий не знав анї Арістотеля, анї старих траґіків, стоїть до них значно близше, нїж Корнель або Вольтер. Розбираючи ріжні драми, що їх виставляли на Гамбурській сценї, Лессінґ висловлює чимало теоретичних уваг, які й становлять другу, доґматичну частину Драматурґії. Лессінґова теорія драми має все своє корінє в поетиці Арістотеля, яку він уважав так само непомильною, як Елементи Евклїда. В дефініції траґедії, в виясненю її цїли, будови характерів він наслїдує Арістотеля і йде за ним, як слухняний ученик за учителем і тілько подекуди дозволяє собі розвити ту чи иньшу думку Арістотеля. Його міркуваня про історичну драму, яку він уважав псевдо-видом драми, основані на девятім уступі поетики, де доказуєть ся, що поезія більш фільософічна нїж історія, бо перша малює загальне, а друга часткове, індївідуальне. Далї йдучи слїдком за Арістотелем, Лессінґ не вважає за героїв анї цїлком бездоганних анї підупалих людий, забуваючи, що в новій драмі є не мало творів, у яких героями були невинні страдальцї, як напр. Корделїя або Дездемона, або останні злочинцї в родї Річарда III. В своїх поглядах на комедію, на її характери Лессінґ так само наслїдує Арістотеля, але у нього є багачо власних і досить влучних уваг про моральний вплив драми на людий і про її розвязку. „Загальна і правдива вага комедії, каже він, полягає в самім сьміху, т. є. у вживаню нашої здібности завважати сьмішне, відкрити його під покровом ріжних страстий і навіть в одежі урочистої поважности. Припустимо, що Скупар Молїєра не поправив анї одного жмикрута, а Грач Реньяра анї одного грача — тим гірше для людий, а не для комедії. Для останньої досить і того, що вона підтримує здорового в його здоровлю. Профілаксу треба вва-

жати за гарні ліки, а для нашої моральности нема такої відповідної профілякси, як сьміх“.

Познайомавшись із критичними творами Лессінґа скажемо декілька слів про його критичну методу. Лессінґа можна назвати типовим представником естетично-доґматичної критики. Він вірує в єдиний обовязковий для всіх естетичний ідеал, в конечність випливаючих із науки сього ідеалу естетичних законів, і пристосовуючи їх до аналїзи артистичних творів, поясняє їх позитивні прикмети і хиби мірою приближеня або віддаленя від сього ідеалу. Кождий артистичний твір він розглядає як цілий орґанїзм, що розвиваєть ся по своїм власним законам, його добрі прикмети і хиби поясняють ся із нього самого. Думка, що артистичний твір стоїть у простій залежности від ґрунту, на якім він повстав, від моральної атмосфери того осередка, де жив його творець і із котрого поясняєть ся загальний змисл і напрямок — така думка показалась би Лессінґови ледве чи не найбільшим гріхом. Всї ті дрібниції здають ся йому незначними в порівнаню з актом творчости, наслідком якого буває артистичний твір. Коли артистичний твір написаний, він підлягає судови артистичної критики, а до того ще критики обєктивної, в якій особа критика, його осьвіта і критичний смак не мають великого значіня. По словам Лессінґа критик не виводить таких правил із свого власного смаку, але виробляє свій смак на підставі правил, що випливають із природи самого предмету. Так і поводив ся Лессінґ розбираючи твори ріжних письменників. На підставі поглядів Арістотеля і грецьких траґіків він утворив свій ідеал драми, побачив у тім ідеалї природу свого предмету і признав правила Арістотелевої піїтики законами самої драматичної форми. В сій думці лежить велика помилка, бо правила Арістотелевої піїтики багато де в чому пе-

рестаріли. Вірний заповітам свого великого учителя, Лєссінґ лишив ся сліпим перед красотами відкиненої Арістотелем історичної драми, — продукта нового часу, доведеного до вдосконаленя Шекспіром. Він і Шекспіра визнавав лише тому, що йому здавалось, наче в головному сей стоїть близше до Арістотеля, ніж Корнель і Вольтер. Із сказаного випливає, що в Драматурґії Лєссінґа, яка повстала на ґрунті студіованя грецьких взірців і на піїтиці Арістотеля, нема чого шукати цільної теорії драми, якою могли би вічно керуватись драматурґи, хоча деякі окремі уваги її ніколи не стратять своєї вартости.

XXXV. Лєссінґ як драматурґ.

В початку XVIII в. німецька драма перебувала в сумному досить стані. Сцена була переповнена історичними драмами кровавого змісту, що носили назву Haupt-und Sttatsaktionen і чергували ся з фарсами, де дієвою особою завше виступав Гансвуршт. Проба обновленя репертуару вперше мала місце в Липську, дякуючи заходам проф. Ґотшеда і акторки Найберової. Горячий прихильник француської псевдо-клясичної траґедії, Ґотшед бачив єдине спасенє німецького театру в тім, аби обновити його творами Корнеля, Расіна і Вольтера. В Липську він познайомив ся з талановитою акторкою Каролїною Нейберовою, що захоплюючись таким самим бажанєм, предложила Ґотшедови свою прегарно орґанїзовану трупу, яка й почала виставляти переклади Корнельового Сіда, Цінни, драму Ґотшеда Умираючий Катон і ин. Що Ґотшед у своїх реформаційних пробах опи-

рав ся виключно на французьку драму, се цілком зрозуміло, бо ані еспанської, ані анґлійської драми він не знав. В кождім разї діяльність його мала певне позитивне значінє; тільки пройшовши педантичну школу французької траґедії німецька драма могла удосконалити свою форму і придбала можливість оцінити перевагу анґлійської драми, так що з сього погляду можна сказати, що Ґотшед проклав шлях самому Лєссінґови.

В 1747 р. трупа Нейберової в Липську виставила нову комедію „Молодий учений“, автором якої був молодий студент Лєссінґ. Від сього часу Лєссінґ не переставав інтересуватись театром. Він студіював драматичні твори иньших народів, переробляв для сцени комедії Плявта і писав власні. В 1755 р. він виставив на сценї свою міщанську драму „Місс Сара Сампсон“, першу поважну штуку в Нїмеччинї, де дїєвими особами виступали не королї й герої, а прості, звичайні люди. Ся, власне нїчим не видатна пєса мала такий величезний успіх і так зворушила публїку, що майже всї глядачі плакали. Мріючи про основанє німецького національного театру, Лєссінґ остро осуджував реформи Ґотшеда. На думку Лєссінґа Ґотшед, поставивши в залежність німецьку драму від французьких зразків, міг лише віддалити епоху повстаня національної німецької сцени. Боротьба Лєссінґа з Ґотшедом починаєть ся в Літературних Листах (1759) і кінчить ся Драматурґії (1767—68). Одночасно з Драматурґією Лєссінґ виставив на сценї свою комедію Мінна фон Барнгельм, що була власне першим зразком нїмецької національної комедії. Тема її позичена з історії Семилїтної війни, гарно відомої Лєссінґови. Під час окупації Саксонії військом Фрідріха Великого майор Тельгайм своїм шляхотним вчинком викликав до себе любов одної заможної, молодої дївчини Мінни фон Барнгельм. Вчинок Тельгайма

був ось який: він випрохав зменшене контрибуції з місточка Тірінґена, а що обрабовані війною мешканці не могли заплатити її, то він зробив се сам, узявши з них вексель, по якому пруський уряд мусів був по скінченю війни зібрати сі гроші на його користь. Уряд підозріває сфальшоване скрипту, Тельгайма зкинули з посади і йому виточили процес. Се сталось уже тоді, коли він заручив ся з Мінною. Почуваючи себе не в праві явити ся до своеї молодої, майор поїхав до Берліна і поки скінчить ся його розправа, замешкав у гостинниці. Господар остатньої, бачучи тяжке становище льокатора, тратить до нього всяку повагу, так що коли до гостинниці приїздить якась заможна пані (Мінна фон Барнгельм), він без жадної церемонії перепроваджуе його до гіршої кімнати. Пробуваючи в гостинниці Мінна довідуеть ся, як тяжко живеть ся її коханому і кличе його до себе. В першу хвилину майор, побачивши свою молоду, кидаеть ся до неї в обійми, але потім, наче одумавшись, відступае назад, кажучи, що тепер він їй не до пари і т. д. Даремне Мінна впевняе його, що вона вірить в його невинність і не потребуе його маетку, — він залишаеть ся непохитним. Зрозумівши, що творить ся в серці молодого, Мінна ширить чутку, що її маетки зруйновані. Ся чутка перевертае рішене майора, котрий як раз перед сим одержуе звістку, що він виграв справу і король знову закликае його до себе. Майор летить до Мінни, аби поділити ся з нею своею радістю і прохае у неї руки. Але тепер Мінна не хоче приняти від нього офіри. Нарешті бачучи, що він досить покараний, Мінна признаеть ся, що чутку про руїну свого маетку видумала вона сама, і драма кінчить ся поеднанем закоханих. Драма Лессінґа мала величезний успіх. І не дивно. Се була перша драма на національну тему, а до того ще й позичена із славної

епохи Фрідріха Великого. Характери дієвих осіб змальовані яскраво і правдиво і з них природним шляхом випливає вся дїя. Будова драми творить роскішну ілюстрацію до драматичних теорій, висловлених Лєссінґом у його Драматурґії. Ґете не даром захоплював ся експозицією події, із якої стає зрозумілим, чому Мінна мусїла була появитись аж у другій дії, т. є власне тоді, коли шляхотний характер Тельгайма цілком уже вияснив ся перед глядачем.

Подавши в Міннї фон Барнгельм зразок комедії в національному дусї, Лєссінґ звернув ся до траґедії і в 1772 роцї написав твір Емілія Ґальотті, який назвав „міщанською Вірґінією". В будові сеї драми він строго виконував прінціпи, викладені ним у Драматурґії. Дія її розвиваєть ся строго льоґічно, одна сцена випливає з другої по правилам драматичної льоґіки. Вже сам поділ на пять актів не був випадковим: перший акт - експозиція до дії; другий — розвиває її; третій — найвисший ступінь інтензивности; четвертий — підготоване катастрофи через введене в драму нових осіб, і пятий — сама катастрофа. Герой драми, прінц розлюбив свою кохану, ґрафиню Орсіні, і закохав ся в Емілії Ґальотті, нареченій ґрафа де Апіяні. Його дорадник і фактотум Марінеллі подає плян не допустити до їх шлюбу; прінц відразу згоджуєть ся на все, що придумає невольна вигадливість Марінеллї і наче по якомусь вітхненю йде до сусїднього домінїканського манастиря в тайній надії зустріти там Емілїю і осьвідчитись їй. Другий акт відграєть ся сценою, в якій ми знайомимось із батьком і ненькою Емілії і з тим вражінєм, яке справляє на неї стріча з прінцом. Страстні промови прінца занепокоїли молоду дївчину, вона не знає, що з собою робити, але з її розмов із ненькою видко, що страшні признаня прінца не були для неї неприємними. Ось чому

вона так скоро заспокоює ть ся порадами матери — не надавати великого значіня божевільному виступови прінца і нічого не казати про се ні батькови, ні молодому. В дальшій сцені з'являєть ся сам молодий Емілії, ґраф Апіяні, чоловік шляхотний, щирий, від якого тяжко щось заховати. Але мати з дочкою постановили мовчати і Апіяні відходить, щоб ладити ся до від'їзду. В третьому акті траґічна подія досягає своєї кульмінаційної точки; на шлюбний поїзд нападають підкуплені Марінеллїм бандити; ґраф падає під їх ударами, а Емілїю під видом ратунку відвозять до веселого палацу прінца. Зруйнувати сей плян, дати можливість побідити чесноті над сластолюбством, ось завдане останнїх двох актів. Уже з останнїх сцен третього акту видко, що мати догадала ся, в чім річ, і розшукує Емілїю, аби оповісти їй про страшну вість і свої підозріня що до участи прінца в смерти ґрафа. Про се саме повідомляє вона й батька Емілії і дає йому кинжал, яким хотіла сама вбити прінца. Сею сценою кінчить ся четвертий акт. Все попереднє підготовлює надходячу катастрофу. Знаючи характери дїєвих осіб, глядач глибоко певний про її неминучість, бо ні Одоардо, ні Емілїя не підуть на жадні компроміси. Впевнившись у своїх підозрінях словами Марінеллї, котрий заявляє, що з приводу переведеня слїдства Емілїя буде розлучена з ним і з ненькою, Одоардо зважуєть ся скорше вбити власноручно доньку, ніж віддати її на глум. Але певно у нього не вистарчилоб на се сил, колиб сама Емілїя не впевнила його, що се єдиний спосіб спасти її честь, бо вона сама боїть ся ручити за себе. Такий плян і вся хода дії у драмі Лєссінґа, що стверджують собою Лєссінґову теорію драми. Але цїле питане в тім: чи виграла від сього драма? Вважачи за головну умову гарної драми єдність дії, Лєссінґ навмисне

віддалив із своєї драми все, що не має простого відношеня до розвою дії наперед. Дякуючи сьому відносини Емілії до нареченого лишились невияснеными; ми не знаємо навіть, яке вражінє справила на неї траґічна смерть її молодого. По теорії Лєссінґа, навіяній Арістотелем, кожен чоловік мусить мати в своїм характері якусь слабкість, котра є його траґічною провиною і веде його до загибелї. В чім же треба шукати траґічну вину Емілії? Чи в тім, що вона не сказала нічого свойому нареченому про свою розмову з прінцом, чи в тім, що їй приємно було слухати із його уст осьвідчини? Куно Фішер завважує, що з погляду Лєссінґової драматичної технїки має вагу лише перше, бо довідай ся ґраф Апіянї про стрічу прінца з Емілєю в манастирі, він ужив би певних засобів і пекольний плян Марінеллї не міг би бути виконаний. Але як навмисне, другий мотив випливає в останнім актї, де Емілія в розмові з батьком мотивує своє бажанє вмерти не жалем за коханим чоловіком, не неможливістю спасти свою честь проти насильства, а страхом перед собою, перед своєю непевною вдачею. Таким робом показуєть ся, що кинжал Одоардо спасає Емілію не стільки від прінца, скільки від неї самої і сим псуєть ся психольоґічна цїльність у характері Емілії і нищить ся та авреоля, якою Лєссінґ, як видко по всьому, хотів оточити свою улюблену героїню, бо страх підлягти придворним спокусам і шукати від них спасеня в смерти видаєть ся легкодушністю в такій шляхотній натурі, як Емілія.

В останнї роки свого житя Лєссінґ заняв ся питанями релїґійними і фільософічними. Студіюючи історію ріжних релїґій він набрав переконаня, що головним у них не є доґмати, але моральний бік, той дух любови і милосердя, яким вони пронятї. Наслїдком такого переконаня була проповідь ре-

лїґійної толеранції, яку він одяг у форму драматичну в своїй драмі Натан Мудрий. Задумана давним давно вона була скінчена в 1779 р. всього два роки до смерти Лессінґа. Коли дивитись на Натана Мудрого як на драматичний твір, призначений для вистав на сцені, то прийдеш до того висновку, що він не може витримати строгої критики, в ньому нема ні справжньої драматичної інтриґи, ні зростаючої драматичної дії, ні драматичних ефектів. Хоча характери Натана, Салядина, Темплїєра, черця змальовані гарно, але вони не можуть бути факторами драматичної дії, яка розвиваєть ся без їх запомоги, а ідеєю покладеною в основу драми автором. Лессінґ сам признавав ся до хиб свого Натана, і тому не назвав його драмою, а лише драматичним твором. Але коли розглядати Натана не як драму, а як лїтературний твір, призначений для морального виховання публїки, то він має величезне значінє, бо ледви чи в цїлій всесьвітній лїтературі можна знайти иньший твір, пронятий такою глибокою толеранцією, такою любовю до людськости, не вважаючи на національні і релїґійні ріжниції. Герой драми, Жид, представник пригнобленої релїґії і проклятого племени, показуєть ся ліпшим від християн і є найкращим доказом того, що кожда релїґія може виробити собі гуманність, свободу духа і широту поглядів. Натан стає вищим від християн не завдяки своїй релїґії, а толерантности і гуманности. Оскільки він вищий і ліпший від офіціяльного представника християнства, патріярха, найліпше видно з того, що стративши 7 синів, спалених християнами, він благословить Бога, що дав йому можливість виховати принесену до нього дівчинку, як свою рідну доньку. Порівняйте, як поступає в сім випадку патріярх. Довідавшись, що Натан виховує принесену до нього дитину як свою доньку, т. є в жидівстві, він не

має в собі сил, аби стати нарівні з високою людяністю Натана і вважає за свій сьвятий обовязок навернути дитину до християнства, а Жида спокусника спалити. Не дивлячись на повний брак сценїчности, драма доси не сходить зі сцени, дякуючи великим і гуманним ідеям, що її наповнюють. Для пропаґанди сих ідей Лессінґ вибрав драматичну катедру, як найбільш відповідну, але авторови Емілії Ґальотті і Мінни фон Барнгельм було би досить ніяково, колиб хтось надумав ся студіювати його Натана як сценїчний твір.

XXXVI. Епоха Sturm und Drang. Ґете.

Епоха, що безпосередно йде за Лессінґом, має характерну назву епохи Бурі і Напору (Sturm und Drang-Periode). Ся епоха відбила на собі страшне зворушенє умів у Німеччинї в другій половинї XVIII в. В нїй чимало було чудного, навіть недоладного, але в основі її лежить здорове і законне почутє протесту проти застарілих форм житя. В сїм чутю протесту згожували ся з собою всї письменники найріжнїйших напрямів. Були звичайно полїтичні і соціяльні причини, що викликали сю лїтературну епоху: реакція, що наступила останнїми роками царюваня Фрідріха, деспотизм у родинї, перевага Філїстерських поглядів у суспільстві, але головну ролю тут мав вплив Француської просьвітительної лїтератури, а надто вплив Руссо. Вже перші памфлети Руссо зустріли велике співчутя в Нїмеччинї. Дальший його твір „Нова Ельоїза“, в якім він упоетизував свободу почутя як невідлучне право людської природи, знайшов силу прихильників, зробив Рус-

со ідеалом молодого поколїня. Ще сильнїйше вражінє зробив Еміль, у якім Руссо кладе основи нової педаґоґії на підставі глибокого дослїду вдачі дитини. Сей поклик до морального відродженя і відновленя на лонї природи справив таке вражінє на молоде поколїнє, що воно втратило здібність критично дивити ся на твори Руссо. Вихована на творах Руссо молодь гордо написала на своїм прапорі „евангеліє природи“ (das Naturevangelium) і дразливо накидала ся на все, що в житю і звичаях ставало на перешкодї здїйсненю законних прав людської природи. На зустріч сьому евангелію природи, яке йшло з Франції і кликало до обновленя в сфері моральній і соціяльній, ішла друга течія, яка кликала до лїтературного відновленя в дусї природи; першим кроком сього відновленя було неґативне відношенє до доґматизму попередної критики. Того-ж року як і Нова Ельоіза (1759) вийшов твір анґлїйського поета Юнґа „Про орігінальність у поезії“, де доводилось, що для ґенїя непотрібні жадні правила, жадна школа, бо він виходить зовсїм готовим із рук природи. Думки висловлені Юнґом знайшли собі вчений вираз у знаменитім творі Вуда про Гомера, в якім він доводив, що Гомер був цїлком орігінальним, не мав нїякого взірця крім природи. Наслїдком сього звеличеня природи і орігінальности повстала пристрасть до студіованя народньої поезії; Гомер, жидівські пророки, Една і макферсонївський Оссіян зробили ся предметом палкого студіованя німецької молодїжі. З новійших письменників крім Руссо надзвичайний запал збуджував Шекспір. Тодї як Лессінґ обстоював за внутрішнїм спорідненєм Шекспіра з грецькими траґіками і доводив, що Шекспір, хоч не знав давнїх, все був ближче до Арістотеля, нїж француські траґіки, — Гердер і Ґерстенберґ доводили, що Шекспір був явищем орігінальним,

витвором власної епохи, що до його не можна прикладати мірки Арістотеля, і вся його величність полягає на тім, що він був самим собою і погорджував шкільними правилами.

Такий був загальний напрям тої літературної доби, в атмосфері якої розвив ся найславнїйший письменник Німеччини Ґете. Він уродив ся в 1749 р. в Франкфуртї над Майном у заможній міщанській родинї. По стараннім домашнім вихованю, де особлива увага звернена була на чужоземні мови, Ґете пішов поперед на правничий факультет Липського унїверситету і докінчив свою осьвіту в Штрасбурзї, де 1771 р. дістав степень доктора прав. Тут він зустрів ся з Гердером, який мав на нього великий і добрий вплив. Молоді люди проводили вечери в купі, студіювали памятки народньої поезії, захоплювали ся Шекспіром і Руссо. До штрасбурської доби житя Ґете належить повна захвату промова про Шекспіра, яку прочитав молодий поет у тамошнім Шекспірівськім кружку. Першим серіозним драматичним твором Ґете була його драма Ґец фон Берлїхінґен, наскрізь пронята Шекспірівським духом. В основу сеї драми покладено мемуари одного з значних дїячів реформаційної епохи, який написав їх у старости. Зацїкавивши ся історією Ґеца, Ґете хотів віддати її в драматичній формі, написати щось подібне до драматичних хронїк Шекспіра. Процес повстаня сеї драми Ґете описує докладно в своїй автобіоґрафії. На кінець 1771 р. перша редакція Ґеца була скінчена і Ґете віддав її на суд Гердера. Гердер знайшов, що наслїдуванє Шекспіра зіпсувало драму, що йдучи за прикладом Шекспіра Ґете ввів у свій твір багато риторичного матеріялу, багато епізодів, так що вся драма стала більш епічною нїж драматичною. Під впливом відповіди Гердера Ґете взяв ся до перероблення драми, очищеня її від усього зайвого. Перероблена в такий

спосіб пєса вийшла в другій редакції в 1773 р. і викликала загальний запал у молодїжи, яка побачила в нїй немов манїфест нової школи, що виповіла війну всяким правилам і поставила свободу ґенія над драматичні теорії. Драма Ґете, се сумний образ бурливої реформаційної епохи, коли почуте права зовсім зникло, коли імператор був безсильним, щоб стримувати самоволю імперських князїв, які впадали до удїлів оден одного і захоплювали міста і замки, плюндрували селянські поля і інш. Доведені до розпуки селяни повставали, але їх втихомирювали надзвичайно крівавими способами. На тім похмурнім тлї загального безладдя вирисовує ся могутня постать однорукого Ґеца, який тїшив ся любовю народа за свою хоробрість і справедливість. Ґец дійшов до нас у трьох оброблєнях або редакціях, з яких остання повстала вже в 1804 р. в Ваймарі, коли Ґете в купі з Шілєром приладжував свою драму до вистави на сценї ваймарського театру. Всї переклади робили ся з другої редакції, бо в третїй видно вже руку Шілєра. Драма Ґете, що появила ся під час фанатичного захоплєня Шекспіром, формою і драматичною манєрою нагадує драматичні хронїки Шекспіра. Не даремно сам Ґете вважав свою драму дитиною Шекспіра, не даром Гердер закидав йому, що в своїм наслїдуваню Шекспіра переходив через край і надав усій драмі епічний характер. Не вважаючи на всї хиби композиції сей молодечий твір Ґете відзначує ся великою вартістю. Характери нарисовано вірним пензлем, діяльоґ чудовий, деякі сцени дуже ефектовні і майстерно переведені. Від драми Ґете повіває бурною молодістю, вона наповна гордим духом свободи, який додає їй оріґінального кольориту. Будучий космополїт і аристократ, Ґете являє ся в сім творі демократом і палким патріотом. Огнистими рисами малює він еґоїзм сильних

і терпіня пригніченого народу, його голос чутно в словах Лерзе, вимовлених зараз же по смерти Ґеца: „Горе вікови, що відкинув тебе. Горе потомству, як що воно не оцїнить тебе“.

Не минуло й року по скінченю Ґеца, як Ґете написав нову драму Клявіґо, сим разом зовсїм не в Шекспірівськім дусї, але далеко висшу від Ґеца з боку драматичної композиції. Тут маємо не тілько єдність дії, але й дійсну драматичну боротьбу, дійсні драматичні характери. Зміст драми Ґете взяв із мемуарів славного Француського коміка Бомарше, які власне тоді вийшли в сьвіт. „Ідучи за словами нашого великого вчителя Шекспіра, — каже Ґете в своїй автобіоґрафії, — я анї хвилї не вагав ся перенести з мемуарів Бомарше всї драматичні положеня“. Але драматизуючи свій сюжет, Ґете переніс пункт тяжкости з боротьби між Бомарше і Клявіґом на відносини останнього до сестри Бомарше Марії, при чім у значній мірі змягчив характер Клявіґа. В мемуарах Бомарше Клявіґо малює ся нікчемною, зрадливою людиною, яка ніколи не любила Марію і нї трохи не жалує її. Клявіґо в драмі Ґете, се честолюб, який може щиро захоплювати ся і щиро каяти ся; усе лихо в тім, що він за для своєї безхарактерности легко підпадає впливови свого приятеля Дон Карльоса, скептика і еґоіста, який не вірить анї в женщин, анї в любов, не перебирає в способах до осягненя мети, а метою житя має каріеру і заспокоєнє власного честолюбства. В характері Дон Карльоса є щось демонїчне, мефістофелївське. Як каже Ґете, він хотів змалювати в Дон Карльосї репрезентанта здорового розуму, який з його помічю боре ся проти пристрастий і вподобань. Своєю драмою Ґете чудово показав, до чого може дійти людина, яка опирає ся на один здоровий розум і відкидає всї почутя. Жаден злочинець не міг би да-

ти Клявіґови сердечнїйших порад, як сей заступник здорового розуму, який хотів запевнити Клявіґа, що для таких виїмкових, дуже талановитих натур як він, не придатні правила щоденної моралї; що величність їх і є в тім, що вони можуть перемагати перешкоди, які зупиняють звичайних смертних. З драматичного погляду Клявіґо стоїть далеко висше від Ґеца. В Ґецї нема дїйсної драматичної боротьби, дїйсних драматичних характерів; нема навіть жадної так майстерно переведеної сцени, як та, в якій Дон Карльос переконує Клявіґа не піддавати ся жалеви і не занапащувати своєї карієри шлюбом із Марією. З якою пекольною вмілістю сей сучасний Мефістофель грає на слабих струнах свого слабохарактерного приятеля, як зручно вміє підлестити Клявіґа, покликаючи ся на його успіх у женщин, на те, що шлюб із Марією зіпсує так пишно почату карієру, на те, що в суспільности будуть говорити, що брат Марії погрозами примусив його оженити ся і т. д. По кождім із сих арґументів Клявіґо все більше і більше піддає ся і врештї у всім згоджує ся з Доном Карльосом. Що до розвязки драми придуманої самим Ґете, а саме: обдурена третїй раз Марія вмирає від туги, а Бомарше, зустрівши ся з Клявіґом біля її труни, заколює його, — то вона заносить мельодрамою, не кажучи вже про те, що вона зовсїм припадкова, бо Клявіґо помилкою трапляє в ту вулицю, по котрій переходить похоронна процесія. Булаб иньша річ, як би роздертий каянєм Клявіґо не міг устояти проти бажаня ще раз поглянути на загублену ним дївчину, яка щиро любила його; тодї катастрофа не булаб випадковою і смерть героя булаб цїлком зрозуміла і конечна.

Піддаючи ся бажаню батька, який бачив у синї перш усього юриста і доктора, а далї вже поета, Ґете на веснї 1772 р. подав ся до Вецля-

ра і вступив до служби до цісарського камерального суду, як звала ся найвиста апеляційна палата для всеї німецької імперії. Тут він заприятелював зі своїми товаришами по службі Кестнером і Єрузалемом. Незабаром по приїзді до Вецляру Ґете зустрів ся на одній вечірці з прекрасною Шарльотою Буф і закохав ся в ній. Те, що Шарльота була нареченою Кестнера, не тілько не охолодило, але швидче запалило Ґете і додало ще більше поезії його безнадійній пристрасти. Ґете не забарив ся осьвідчити ся Шарльоті, але дївчина, що палко кохала свого нареченого, не дала поетови ніякої надії на взаїмність. Здорова натура Ґете не могла терпіти довго нудьгу незадоволеної любови і він поклав за краще зовсїм покинути і службу й місто. На ґрунті сеї любови виріс молодечний роман Ґете Страждання молодого Вертера. Крім особистих відносин і вражінь, що лягли в основу романа, в нім знайшов собі місце песімістичний погляд на житє, який у той час обхопив нїмецьку молодїж, що зачитувала ся Елеґіями Ґрея, Ночами Юнґа і Гамлетом Шекспіра. „Всї ми — казав Ґете — знали найкращі місця сеї траґедії на память і думали взяти гору в мелянхолії над данським принцом". У Ґете ся мелянхолїя доходила до того, що він почав гадати про самовбійство і навіть, по його словам, робив зусиля, щоб ставити опір спокусї. Коли Ґете переживав такий надмірно песімістичний настрій у себе в Франкфурті, одержав лист від Кестнера, який повідомлював його про самовбівство їх спільного приятеля Єрузалема, що відібрав собі житє задля безнадійної любови до жінки одного його приятеля. Подібність становища Єрузалема і свого власного вразила Ґете і незабаром спокусила його взяти ся за Вертера. Історія з Льотою була фабулою, песімістичний настрій дав забарвлене, а самовбійство Єрузалема

дало всьому природну і зовсім сучасну розвязку. „Коли до мене — каже Ґете в автобіоґрафії — — дійшла вість про смерть Єрузалема, коли я дізнав ся про подробиці які попередили сю страшну подію, плян Вертера був знайдений. Факти самі були готові акупчити ся в одну міцну цїлість, наче вода в посудинї поставленій на морозї, коли досить одного малого товчка, щоб в однїй хвилї перевернути плин на масу кришталів“.

Відірваний від драматичної діяльности иншими лїтературними працями Ґете в 1775 р. знову звернув ся до драми і перед переїздом до Ваймару написав перший нарис Еґмонта, але скінчив його десять років потім під час подорожі по Італії. Перший акт драми, в якім містить ся чудова експозиція дії, написаний цїлком у дусї історичних траґедій Шекспіра, але з тою ріжницею, що особи з народньої юрби, які говорять про Еґмонта, за виїмком одної або двох не досить індівідуалїзовані. Проте перший акт чудово підготовляє публїку до судженя про Еґмонта і про його будучу ролю народнього проводиря, але поява Еґмонта на народнїм зібраню в початку II-го акту цїлком нищить ілюзію, бо Еґмонт являє ся перед нами не в ролї патріота і народнього проводиря, який уміє одним злегка киненим словом запалити серця, а в ролї популярного полїцийного урядника, який просить юрбу розійти ся, щоб не дразнити правительку. В дальшій сценї Еґмонт розмовляє зі своїм секретарем, і з сеї розмови видно, що він не придатний на полїтичного дїяча, що він добряга і епікуреєць, який більше дбає про втїхи житя, нїж про полїтику. Після сеї сцени стає незрозумілим, чому правителька боїть ся його більш як князя Оранського. Лише в розмові з князем Альбою Еґмонт перший раз промовляє як герой і патріот, і ся обставина робить його небезпечним в очах князя, який наказує арешту-

вати його. В пятім акті Еґмонт зростає у весь свій моральний зріст і радісно вмирає за свободу вітчини. Всі критики згоджують ся в тім, що герой драми, коли його аналїзувати як головний фактор драматичної дії, досить невдатний, а Шілєр до сього додає, що особа Еґмонта не збуджує подиву, який повинен збуджувати справжнїй герой траґедії. Проте оцінюючи характер Еґмонта не треба забувати, що завдане Ґете було подвійне: як поет мусїв виставити свого героя таким, щоб робив симпатичне і поетичне вражінє; як драматурґ мусїв зробити Еґмонта, його патріотизм, його любов до свободи і ненависть до Еспанців головним фактором драматичної дії. В першім цїлком повело ся Ґете — особа Еґмонта з усїма своїми симпатичними сторонами яскраво виступає на тлї драми; що до другого, то помилка Ґете була в тім, що він зробив сю легкомисну, хоч і рицарськи-шляхетну людину полїтичним діячем, тодї як він рішучо не в силї захопити в свої руки всї нитки народнього повстаня. Захоплений поетичною стороною особи Еґмонта Ґете на перекір історії зробив його молодим і нежонатим і примусив покохати Кляру. За те дуже ганить його Шілєр, забуваючи, що тільки в такий спосіб можна було заховати чарівний образ Кляри. Кляра належить до числа найкращих створінь Ґете. Простота, наївність, сердечність — такі її характерні риси в перших трьох актах, тодї як любов до Еґмонта і бажанє урятувати його роблять її героїнею двох останнїх актів. Як каже Шпільгаґен, Кляра — рідна сестра Ґретхен; обидві вони — типові представницї кращих сторін німецького міщанства, здатні при своїй простотї до найвисшого траґічного патосу. Їх можна назвати сестрами задля їх сумної долї; обидвох їх вихопило з їх скромної сфери всемогуче почутє любови,

обидві вони, як Ікар, підіймають ся на хвилю близько сонця щастя, щоб потім потрощити ся.

Ґете почав свого Торквата Тасса в перших роках свого побуту при ваймарськім дворі (1775—76), а скінчив повернувши в Італії 1779 р. Про автобіоґрафічний елємент сеї драми сам Ґете говорив свому секретареви ось що: „Матеріялом менї послужило житє Тасса і моє власне житє. З'єднавши ріжні риси характеру Тасса з моїми власними я викликав у своїй фантазії образ італїйського поета, і як контраст до нього сотворив характер Антонїя, для якого менї не бракувало оріґіналів. Двір, становище, любовні авантури — все се було дуже подібне до себе в Ваймарі і в Феррарі, так що я можу з повним правом сказати про драму: се тїло з мого тїла і кість з моєї кості. Драма виявляє, що Ґете чудово познайомив ся з культурою епохи Відродженя в Італії, коли знанє клясичних мов і цікавість до штуки і літератури були дуже розповсюжені між жінками, які з великою охотою були присутні при розмовах і діспутах учених людий. В характеристиці князя Ферарського Альфонса Ґете не забув зазначити жадобу слави, так характерну для епохи Відродженя. Він радїє з того, що Тассо скінчив нарештї свою поему, якій буде дивувати ся весь сьвіт, і що промінь слави поета впаде на нього. Історично вірно змальовано відносини Тасса до свого патрона і любов Тасса до придворного житя і до витончених утїх, поза якими інтеліґентний Італїєць XVI в. почував себе нещасним. Розуміє ся, в драмі даремно шукати ґенези характеру історичного Тасса і вияснення, в який спосіб на ґрунтї самолюбства розвила ся у нього надмірна нервова дразливість. Ґете навмисне промовчав те, що Тассо і ранїйш не раз утїкав із Феррари і саме божевілє Тасса пояснює його любовю. В дійсности відомо, що крім лю-

бови були инші сильні мотиви, які зруйнували назавжди рівновагу духа Тасса. В його душі йшла постійна боротьба реліґійного почутя і сучасного католицизму, який міг тілько ображати його реліґійне почуте; бурений сею болючою внутрішньою боротьбою він то впадав у раціоналїзм, то шукав виходу в середньовічнім аскетизмі. На сей бік вдачі Тасса, який робить його одним із цїкавих передставників перехідної епохи, Ґете цїлком не звернув уваги. В драмі Ґете все має вузко особистий характер і всї нещастя Тасса крім нещасної любови виясняють ся властивостями його нервової, екзальтованої натури. Завданєм поета було змалювати конфлїкт поетичної вдачі Тасса, нервової, екзальтованої, з прозаічною обстановою сьвіта реального в самій небезпечній його формі — придворній сфері, де все умовне, де вирахуване, згинанє карку і етикета нищать у зароді всяке почуте. Всї нещастя Тасса повстають з того, що він рішучо не годен приладити ся до оточеня, що прикладає до нього мірку свого палкого серця і живої фантазії і звертає ся до нього з такими вимогами, яких воно не може заспокоїти. Вартість драми з артистичного погляду лежить у майстернім обмальованю характерів; з погляду драматичного вона дуже слаба і бідна дією, в нїй нема правдивого драматичного центру анї інтриґи. Як каже Люіс, навіть такі драматичні елєменти, як любов і божевіллє, змальовано зовсім не драматично. Лише почуваємо їх присутність, але не бачимо їх дїяльности й енерґії".

Останнїм великим драматичним твором Ґете була його Іфіґенія в Тавріді. Тому, що на ту саму тему є траґедія Евріпіда, то мимоволї повстає питанє: яке відношенє сих драм одної до другої? Ще Шілєр спостеріг, що Іфіґенія Ґете так пропоєна новим духом, що не розумієш, як можно знайти в ній подібність до грецьких драм. Справ-

дї, коли порівнане їх цікаве, то хиба за для їх противности. Іфіґенія Евріпіда, се справжня Гречиня; її знаменні риси — любов до рідного краю і погорда до варварів. Скоро довідала ся, що захоплений невільник — її брат, вона зараз же уложила плян утеки і без жадної боротьби з собою ошукує Тоаса. Не така Іфіґенія Ґете. Не вважаючи на своє імя і фах жриції — вона жінка нового часу, христіянка в душі, перейнята любовю, милосердєм до людий, кермує ся в своїм поступованю високо-моральними мотивами. Коли Піляд повідомлює її про винайдений ним плян утеки, Іфіґенія не хоче брати участи в ошуканстві і наважує ся донести про все цареви. В її душі відбуває ся сильна внутрішня боротьба, і драматизм штуки лежить у тім, чи зробить не по правдї Іфіґенія за для визволу брата? Вона з честю витримує сей іспит і в останнім актї, з ризиком занапастити всю справу, але не маючи сил ошукати чоловіка, що довірив ся їй, вона виявляє йому все і удає ся до його великодушности. Коли пєса Ґете переважає траґедію Евріпіда своїм високоморальним духом, то вона далеко уступає їй з боку драматичної стійности. В грецькій траґедії глядачі переконані, що Ореста і Піляда чекає смерть і їх охоплює страх і милосердє; сих почувань зовсїм не збуджує траґедія Ґете тому, що глядач, знаючи шляхетний характер Тоаса і вплив на нього Іфіґенії, заранї думає, що все вийде на добре. В загалї в драмі Евріпіда переважає внїшня дїя; в драмі Ґете внутрішня боротьба; герої Евріпіда — дїйсні драматичні характери, які дїють і посувають наперед дїю, тодї як герої Ґете зосереджують ся на своїх почутях, більше промовляють, нїж дїють. Тому то в драмі Ґете багато чудових лїричних місць, багато поетичних сцен, але нема жадної сцени, яку можна булоб назвати цїлком драматичною.

Перша половина творчої діяльности Ґете закінчує ся його Фаустом, початим у молодости, над оброблене̂м якого працював він усе житє. Фауст, се вічний сопутник Ґете. Сюди вкладає він усе, що передумав і пережив; се поетична нитка, яка звязує собою ріжні періоди його житя. В основі Фауста лежить леґенда про високо здібного чоловіка, що прагне знаня і втїх, зрік ся Христа і запродав душу діяволови, який у визначений термін приходить по нього і уносить його до пекла. Запозичивши зміст Фауста з народнїх книжок і театру маріонеток, Ґете під впливом фільософічних ідей XVIII в., який витворив фільософію Канта, надав усїй леґендї глибоке фільософічне значінє, над якого виясненєм досї працює критика фільософічна, історична і естетична. Фільософічна критика від разу угледїла в Фаустї не артистичний твір, а величню алеґорію і почала виясняти з алеґоричного погляду такі сцени і подробицї, як напр. сцену в пивницї Ауербаха, шкатулку Ґретхен. Односторонні, не витримуючі строгої критики розумованя фільософічної критики були завважені і збиті критикою історичною, яка зосередкувала свої вислїди на питанях про те, яким способом повстав Фауст, якими жерелами користував ся Ґете, що свого вложив до них і ин. З приводу сього студіовано леґенди про спілку чоловіка з діяволом і їх лїтературну історію: Фауста Марльо і драму Кальдерона Дивний Чарівник. Розуміє ся, і тут не обійшло ся без куріозів: один коментатор докладно порівнював Фауста Ґете з драмою Кальдерона, анї гадаючи, що зміст останньої запозичений не з леґенди про Фауста, а з леґенди про сьв. Кипріяна Антіохійського. Другий коментатор із тріумфом заявив, що йому повело ся відшукати жерело сцени в пивницї Ауербаха в оповіданях про Фауста Лерхгаймера, де зустрічає ся згадка про те, що не

Мефістофель, як у Ґете, але сам Фауст засліпляв гультаїв; із приводу сього критик вдавав ся в глубокодумні мудрованя, для яких артистичних поглядів Ґете відійшов від оповіданя Лерхгаймера, але всї ті уваги збивають ся відкритою в 1887 р. Еріхом Шмідтом першою редакцією Фауста, де всї чародійні штуки, згадані в леґендї, виконує не Мефістофель, але сам Фауст. Мимо таких похибок історична критика зробила багато для розяснення Фауста, головно ро'зяснила процес повстаня Фауста і відношеннє сього процесу до власних душевих процесів, які переживав Ґете. Тому-ж завданю послужила і критика естетична, яка розглядаючи Фауста як артистичну цїлість, докладно простудіювала його артистичні прикмети і його поетичний стиль. Так напр. вона вказала на подібність розмови Фауста з Ґретхен про релїґію до того, що оповідає ся про релїґію в листах Вертера і до того, що оповідає про молодого Ґете Кестнер. З сього вона вивела, що розмова Фауста з Ґретхен мусїла бути задумана незабаром після Вертера, і коли сам Ґете під впливом студіованя Спінози так само дивив ся на релїґію, як Вертер і Фауст. Не маючи спромоги докладно зупиняти ся на Фаустї, я тепер доторкну ся тільки питаня, яке доси дїлить критиків на два табори — про відношенє першої частини Фауста до другої. Більшість критиків із Куно Фішером на чолї студіюють лише першу частину, тільки її вважають вартою студіованя з артистичного боку, а в другій бачать упадок таланту Ґете; навпаки инші, з Германом Ґрімом на чолї, виходячи зі слів самого Ґете (в листї до Вільгельма Гумбольдта) твердять, що Фауста треба студіювати у всїм його обємі, як він початково повстав перед духовим зором поета. Тої ж гадки був і російський учений С. А. Юрев у своїй статї „Проба вияснення першої частини Фауста“ (Опытъ объясненія первой части

Фауста. Русская Мысль 1886 г.). Остання думка далеко вірнійша. Коли перша частина Фауста показує нам початок бурхливої каріери Фауста, то друга є її закінченем; питаня, які порушено і розвязано неґативно в першій, у другій розвязують ся позитивно, кінчать ся погодженем Фауста з житєм на ґрунті праці, пожиточної для людськости. Фауст першої частини — се типовий репрезентант німецької фільософічної думки XVIII в. Хоч має вигляд ученого, але направду він метафізик, не задовольняє ся вузкою сферою релятивного пізнаня, окресленого навкруги нього позитивною наукою і шукає абсолютного пізнаня, хоче збагнути суть річий. Теж жадане абсолютного переносить він і до другої сфери і шукає такого щастя, якого йому ніхто дати не може — і наслідком являє ся повне незадоволене і конечність удати ся до помочи маґії, до співучасти пекольних сил. Се глибоке і прикре значінє першої частини Фауста чудово зрозумів найкращий біоґраф Ґете — Люіс. Коли хочеш бути щасливим, не прикладай до обмеженого мірку безконечного; не шукай анї абсолютного знаня, анї абсолютного щастя. Подібно до Канта, який доводив, що не можемо збагнути суть річий, лише явища, і Ґете в ряді артистичних образів довів неможливість для чоловіка збагнути тайни і досягти щастя. Та коли людинї неможливо вийти поза межі релятивного, яке являє ся наслідком її обмеженої природи, то в чім же людина може знайти задоволене і щастє на землї? На се питанє відповів Ґете другою частиною Фауста. Анї погоня за славою, анї успіх у політиці, анї затоплене себе в повнім чарівної краси сьвіті штуки не може задовольнити людського духа; одиноке, що може дати йому задоволене — се праця на користь людий. Зробивши сю працю, Фауст умирає задоволений із себе, погоджений з житєм. Втї-

ливши в особі Фауста першої частини титанічні пориви своєї власної молодости, Ґете наділив його в другій частині щастєм, якого він сам досяг у старости і яке лежало в сьвідомости, що він прожив своє житє не даремно, що своїми творами збільшив силу сьвітла, тепла і гуманности в сучасній йому суспільности.

XXXVII. Нарис розвою італійської драми в XVII—XVIII в.

Від середнїх віків Італїя дістала в спадщину три драматичні форми: містерію, моралїте і імпровізований народнїй фарс, звісний під назвою „Commedia del arte“. Перші дві форми драматичних вистав споконвіку були під зарядом духовенства, а заряд народнїх фарсів завжди вели фахові актори, що їздили по ярмарках і відпустах і забавляли публїку своїми нехитрими виставами, в яких фіґурували традиційні типи педанта-лїкаря, простака батька Пантальоне, його слуги Арлекіна і союзниці останнього, хитрої Кольомбіни і ин. В XVI в., коли Італїю охопила пристрасть до всього античного, в кружках італїйських гуманїстів виросло бажанє відновити народнїй театр впроваджуючи античний елемент. В 1472 р. славний гуманїст Анджельо Поліціяно, який жив при дворі Льоренца Медічі в Фльоренції, написав на одну двірську урочистість пєсу „Орфей“ на пять актів, яка є не що, як пастораль, де виступають пастухи і пастушки, Нїмфи і Сатіри, де Орфей спускає ся до пекла по свою коханку і своїми жалями збуджує милосердє самого Цербера і Фурій. Він гине, розшарпаний Менадами, а пєса за-

кінчує ся гимном на честь бога Бахуса. В початку XVI в. в Італії являє ся перша правильна траґедія в античнім дусї „Софонїсба“ Трісіна. Сюжет її запозичено з XXX книги Тита Лївія; се траґічна доля дочки Картаґенського вожда Газдрубаля, Софонїсби, яка довідавши ся про пораженє і полон свого мужа Сіфакса, віддає ся за свого попереднього нареченого Масінісу і обовязує його словом у жаднім разї не віддавати її в руки ненависних Римлян. Коли Сціпіон домагає ся виданя Софонїсби, то Масініса посилає їй з гонцем чару отрути, яку вона радо випиває, аби не впасти до рук ворогів своєї вітчини. Як перший зразок правильної траґедії, пєса Тріссіна заслугує на увагу задля непохитного захованя правил античної драматичної теорії хоч би коштом правоподібности. Так після Горация траґедія поділяє ся на 5 актів із захованєм трьох єдностий; в нїй, як у грецькій траґедії, хор грає дуже важну ролю і самі значні події відбувають ся не на сценї, а античним звичаєм доносять ся посланцями і на закінченє, як у траґедіях Сенеки, її виповнено навчаючими сентенціями. В драматичній дікциї спостерегає ся одна значна новина: Тріссіно перший ввів у свою траґедію пятиміровий неримований ямб, або так званий білий вірш, і тим значно упростив драматичну дікцію. Для всього того Софонїсба мала таке-ж значінє для італїйської сцени, як Клеопатра Жоделя для французької: вона починає нову епоху в історії італїйської драми, епоху траґедії в античнім дусї. Слїдом за Тріссіном пішли Ручеляї, Люіджі Ґрото і ин.

Майже одночасно італїйські гуманїсти заняли ся реорґанїзацією комедії. Як взірцями для траґедії були Евріпід і Сенека, так взірцями для італїйської вченої комедії стали комедії Плявта і Теренция. Простудіювавши сї комедії італїйські драматурґи замислили вкласти в римські форми італїйський

зміст. Так повстали кращі з італійських комедій в античнім стилю — комедії Аріоста. Хоч „Suppositi“ (замінені) Аріоста написані в дусї римської комедії, звідки й перенесено до Італії типи паразітів, але звичаї в Аріостовій комедії цїлком народні; вона повна сучасних натяків, сам діяльоґ її живійший і більш комічний, анїж діяльоґи Плявта і Теренція. Комедія Аріоста мала великий успіх не лише в Італії, але й поза нею. В 1566 р. Ґасконь переклав її на анґлійську мову, а Шекспір переніс із неї кілька комічних сцен до своєї комедії Приборкана Гоструха. В другій комедії Чарівник (Le Negromante) Аріосто висьміяв віру своїх сучасників у чари і маґію. Остання комедія Аріоста La Scolastica тілько почата ним самим, а докінчена його братом. Експозиція пєси чудова; в нїй не бракує чудових сцен і комічних ситуацій: звичаї унїверситетської молодїжи, яка більше думає про любовні авантури, анїж про римське право, змальовано дуже правдиво, так що ся комедія може бути чудовим малюнком культурного житя Італії XVI в. Найбільше вдали ся Аріостови два типи: тип господаря студентських помешкань — чудака Бонїфаціо, який за мету свого житя поклав допомагати молодїжи в любовних авантурах, і слуги в особі грубого Пістоне, якому звіряють тайни молоді люди, який усїх навчає скромности і мовчаня, завжди прикладає палець до уст, хоч се не перешкаджає йому переказувати усякому тайни довірені йому впотайцї. Для сучасників комедія Аріоста була дуже цікавою задля маси сучасних натяків і сатиричних вибриків проти забобонів, продажности судиїв, користолюбности урядників і ин.

Драматична штука, досягнувши в XVI в. значної високости, в XVII в. зробила кілька кроків назад. Хоч пєс пише ся багато, але артистич-

на вартість їх незначна. Причин сього упадку було дві: перша — хибний напрям літературного смаку, пристрасть до надутости, до гри слів і всякого рода афектації, і друга — уподобане публіки XVII в. до нової форми сценічних вистав — опери. Що року публіка що далї більш звертала увагу на аксесуари події, на музику, співи, сценічну обстанову, і драма по троху перемінила ся на оперне лїбретто. Славний оперний композитор Рінуччіні цїлком підряджає текст музиці й співам. Бороти ся проти сього нового напряму смаку публіки було даремно; одинокий спосіб будь як поліпшити справу був у тім, щоб полишивши оперу оперою, реформувати саме лїбретто. До сього взяв ся Зенон Метастазіо (1698—1792). В його операх слова так відповідали музиці, почутє висловлене чудовими віршами так природно переливало ся в звуки, що осягало ся гармонїйне вражінє музикальної драми. Кращою з опер-драм Метастазія було Т и т о в е М и л о с е р д є (La Clemenza di Tito), подібна сюжетом до Цінни Корнеля. Тема опери — змова проти імператора і прощенє змовників. Але тодї, як у Корнеля змовники (менш від усїх, про те, сам Цінна) кермують ся прінціпіяльними мотивами — любовю до свободи і ненавистю до тиранії, — у Метастазія на першім плянї оперний мотив — любов. Змову проти Тита робить його ж коханка Віттелїя, обурена за першенство, яке Тит віддає її супірниці Беренїці. З тою метою вона закохує в себе Титового приятеля Секста і згоджує ся увінчати його кохане тільки тодї, коли він убє імператора. Сильна боротьба повстає в души Секста: Тит не тільки його приятель, але ідеал чоловіка; вчинити замах на нього, се сьвятотатство. Але змова відкриває ся; Секста засуджено на кару смерти. Прощанє його з Вітелїєю повне високої поетичної краси. Але Тит не був би Титом, як

би милосерде не було головною прикметою його політики і його гуманної вдачі. Він кличе до себе Секста, просить оповісти про все щиро і обіцює прощеннє. Він хоче знати, о скілько була вмішана до змови Вітелїя. Але Секст лишає ся непохитним і радше умре, анїж зрадить кохану жінку. Сцена ся в високій мірі ефектовна і драматична, і таких сцен чимало в пєсах Метастазія. Се сьвідчить, що при инших обставинах із нього міг би виробити ся визначний драматурґ.

Як розвоєви траґедії перешкодило уподобанє публїки до опери, так розвоєви артистичної комедії перешкодила пристрасть публїки до імпровізованої комедії. Властивість комедії del arte була в тім, що автор давав тілько фабулу і сценаріюм; решта була витвором імпровізації акторів, які виконували традицийні ролї доктора, арлєкіна, Пантальоне і ин. Поки річ стояла так, проґрес був неможливий. Як що актори посїдали кебету комічної імпровізації, фарс був добрий і дотепний, инакше він був грубий і нудний, але в обох випадках творчість їх була без жадних наслїдків для будуччини, бо їхні імпровізації не записували ся; щоб народня комедія розвивала ся правильно, треба було замінити імпровізацію акторів творчістю автора. Се зробив Ґольдонї (1707—1793), який тому називає ся батьком італїйської комедії. Йому треба було чимало бороти ся з пристрастю акторів до імпровізації, але врештї він зломав їх упертість, довівши, що його комедії можуть більш приваблювати публїку, анїж їхні імпровізовані фарси. Плодючість його була по правдї дивовижна. Одного разу він заложив ся, що протягом року виставить 16 нових пєс — і виграв заклад. В 1746 р. він виставив свою першу комедію La donna di Garbo (Жінка, якою вона повинна бути) і від тодї з дивною швидкістю виставляв пєсу по пєсї; число всїх

пєс, які йому приписують, доходило до 150. Драматичне пануванє Ґольдоні в його ріднім місті Венеції тягло ся коло 25 років. Але скоро тільки він помітив, що його супірник Ґоцці став більше подобати ся публїці, зараз опустив Італію на завжди. Останні 20 років свого житя Ґольдоні прожив у Парижі, де був досить відомий і навіть пробував писати по француськи. В Італії Ґольдоні писав комедії інтриґи і довів сей рід до досконалости, але перебравши ся до Франції під впливом Молїєра почав писати комедії характерів: Облесник, Картяр, Брехун і ин., або переробльовав на драми романи Річардсона. Ґольдоні був ласкаво принятий при дворі, навчав італійської мови дочок Людовіка XV і одержував 4000 франків річної пенсії. Так прожив до самої своєї смерти (1793 р.), працюючи над своїми мемуарами. Італійці високо ставляють Ґольдоні і називають його італійським Молїєром. Справдї йому належить ся заслуга реформи італійського імпровізованого фарса на правильну комедію, йому належать десятків зо два дуже гарних комедій-інтриґ, але його в жаднім разї не можна назвати Молїєром. Хоч кілька пєс його мають загальний типовий заголовок, Скупар, Брехун і ин., але він не сотворив жадного типу. Се через те, що мимо всеї своєї поверхової спостережливости Ґольдоні не був здатний проникнути до тайників людського серця. Для того у всїх його 150 комедіях ледви чи знайдемо десяток добре обрисованих характерів.

Оповідаючи про Ґольдоні не можемо не сказати кілька слів про його супротивника Карла Ґоцці, успіхи якого примусили самолюбного Ґольдоні опустити на завжди невдячну вітчину. Новий рід творів, яким Ґоцці взяв верх над Ґольдоні, була феерія. Зблизивши ся з народньою трупою Саккі, якій патронував якийсь час Ґольдоні, Ґоцці

сотворив для неї відмінний рід драматичних вистав, де з'єднав фантастичний елемент із властивою народньому театрови жвавою веселістю. Пєси Ґоцці можна назвати радше феєріями, ніж драмами, але заплутаність їх інтриґи, рясвота подій, легкість вірша, дотепні вибрики, що сипали ся як би мимоволї з уст лїкаря, арлєкіна, Пантальоне, — все се справляло чарівне вражінє. Сюжети своїх творів Ґоцці головним робом переймав із народнїх казок. „Я доси не надивую ся — каже він — силї чарівного над людьми і тому великому вражіню, яке можна справити на публїку самим недорічним вигадом“. Ґоцці вмер 1806 р. так що його комедії стояли вже на порозї XIX в.

Від комедій перейдемо до траґедії. Вже в епоху Метастазія італїйська драма підпадає під сильний вплив французької псевдо-клясичної траґедії, і якийсь час італїйські драматурґи силкують ся присвоїти собі драматичну технїку і двірський ґалянтний стиль Расіна, але се тягнеть ся не довго. Тодї як Мафеі зробив щасливу пробу цїлковито порвати з оперою і знову поставити драму на самостійний ґрунт, другий драматурґ, Піндемонте, почав писати драми на національні теми: теми для трьох своїх траґедій узяв він з історії Венеції, а одну з минувшини міста Верони. На жаль треба сказати, що його пєси визначають ся більш поверховним траґізмом і більше бють на нерви, ніж справляють артистичне вражінє.

Справжнїм артистом у траґедії являє ся Альфієрі (1749 - 1783). За найкращі його твори вважають ся Пилип II і Вірґінія, обидва переложені на російську мову. Сюжет першої траґедії в основі той самий, як і знаменитої траґедії Шілєра Дон-Карльос: се любов Дон Карльоса до своєї мачухи і помста Пилипа. Але коли у Шілєра сю внутрішню драму вставлено в широкий

історичний образ, що дозволило йому вивести багато осіб і висловити їх устами свої щирі переконаня, песа Альфієрі, в якій усього 6 дієвих осіб, не виходить поза вузке коло родинної траґедії, бо зносини Дон Карльоса з повсталими Нідерляндами приліплено сюди тілько для того, щоб дати ненависти короля до сина крім особистої ще й полїтичну підкладку. Песа Альфієрі написана в стилю героїчних траґедій Корнеля, і має чималу драматичну вартість. Хоч у Альфієрі нема анї Альби, анї Маркіза Пози, анї інквізітора, та проте його Пилип непроникливий, неймовірний і мотивний, обрисований більш правдоподібно і більш подібний до історичного Пилипа II, нїж ідеалїзований Пилип Шілєра, який любить порушувати загальні питаня і вдає ся в відкриті виявленя з маркізом Позою. Крім гарно обрисованих характерів у песї Альфієрі є кілька гарно переведених і ефектовних із драматичного боку сцен. Така особливо сцена Ізабелї з Пилипом у другім актї. Оповідаючи королевій про зраду сина і про те, що до Мадриту прибули до нього посли від повсталих нідерляндських провінцій, Пилип провадить сю розмову в такім тонї, що Ізабеля може кождої хвилї думати, що відносини її до Дон Карльоса звісні королеви; вона тремтить при кождім натяку мужа і разом із нею тремтить і публїка. Ще ефектовнїйша остання сцена, коли доведені до кінця Дон Карльос і Ізабеля явно визнають свою любов, і бачучи свою неминучу погибель, самі вибирають собі рід смерти. Карльос вибирає кинжал і забиває себе; Ізабеля схоплює чашу з отрутою; колиж Пилип видирає їй з рук чашу, вона хутко вихоплює у самого Пилипа кинжал і заколює себе з словами: „Йду до тебе, мій Карльосе". Друга знаменита траґедія Альфієрі Вірґінія була виставлена на сценї в 1778 р. Сюжет її взято з оповіданя римського

історика Тита Лївія і де в чім нагадує Емілію Ґальотті Лєссінґа. В неї вложив Альфієрі всю свою ненависть до деспотизму, якою палала його горда і властолюбна душа. Дія песи відбуває ся в Римі, під час панування децемвірів. Найбільше гордий і розпусний із них, Апій Клявдій, закохує ся в дївчину чесної плебейської родини Вірґінію, заручену Іцілїя. Коли всї заходи спокусити її підлещуванєм, погрозами, дарунками показали ся марними, то Апій Клявдій приказує одному з своїх аґентів заявити, що Вірґінїя — дочка його раба. Розправа йде перед судом самогож А. Клявдія, який, як і слїд було чекати, признає Вірґінію власністю Марка. Але Апій помилив ся в своїх рахунках. Плебейська родина, з якою йому доводить ся мати справу, відзначаєть ся почутєм людської гідности і пристрасною ненавистю до патрицїїв. Розвязка траґедії йде згідно з оповіданєм Тита Лївія: Апій Клявдій, розглянувши справу, присужує віддати Вірґінію її фальшивому батькови Маркови; справжній батько її Вірґінїй, як здаєть ся, годить ся на вирок судії і просить лише, щоб дозволено було йому попрощати ся з тою, яку звик називати своєю дочкою, і коли се йому дозволили, він встромлює дївчинї кинжал просто до серця. Обурений всїм сим нарід під проводом Вірґінїя і Іцілїя кидає ся на Апія з покликом: Смерть тиранови! і забиває його. З драматичного боку песа Альфієрі далеко уступає песї Лєссінґа. Вірний своїй псевдо-клясичній теорії, дбаючи лише про сконцентрованє дїї і про захованє трьох єдностий, Альфієрі викидає із своєї песи все, що не має безпосереднього звязку з дією; тому й характери його осьвітлені лише з одного боку, і сама дія видає ся трохи монотонною. Мимо всїх сих дуже великих хиб траґедії Альфієрі мають важне значінє в історії італїйської драми. До Альфієрі італїйська драматична штука стояла

низше, ніж в инших краях; Альфієрі перший надав блиск італійській траґедії і зробив її звісною по инших країнах; його траґедії при всій простоті, одноманітности і навіть сухости будови повні високих ідей і ідеальних поривів; хоч не завжди ефектовні на сцені, вони проте чудові і навчаючі, як літературні твори.

Оповідають, що якось в однім літературнім сальоні в Римі Альфієрі читав свою Вірґінію. Захват був загальний. Але серед публіки був один молодий чоловік, який не тілько не виявив запалу, але навіть осьмілив ся виразити на своїм обличу незадоволенє. Сей молодий чоловік був Вінченцо Монті. Коли його запитано про повід, Монті отверто відповів, що хоч він вповні спочуває високим ідеям траґедії, але вважає її форму дуже недосконалою, а вірш твердим і грубим. Щоб показати, як треба писати траґедії, Монті, якому слава Альфієрі не давала спокою, виставив (1786 р.) свою траґедію Арістодем. Захват був над усякий опис. Славний критик Тірабоскі писав із приводу сього до Монті: „Ви почали від того, на чім скінчили иньші". Причиною визначного успіху Монті була не драматична вартість песи, майже позбавленої дії, але чаруюча краса вірша, в якій Монті не мав супірників. Се був у повнім значіню артист слова, який називав поезію музикою думки, для якого поезія була нерозлучною з музикою і гармонією. Як драматурґ Монті виявив більше свободи і оріґінальности, ніж Альфієрі. Коли Альфієрі взяв собі за взірець героїчні траґедії Корнеля, і се стіснило свободу його фантазії в вузкі рамки трьох єдностий, Монті взяв своїм взірцем Шекспіра, з творів якого перейняв не мало ефектовних сцен і характерів. У своїй траґедії Ґалеото Манфреді він виводить тип дворака Ґамбріно, який своєю демонічною вдачею нагадує Яґа; в траґедії Кай

Ґракх, яку вважають найкращим твором Монті, перейнято з Шекспірового Юлїя Цезаря народнї сцени і ефектовний мотив виголошеня промови над трупом убитого Сціпіона Емілїяна; як там, так і тут нарід, який слухав сю промову, запалює ся обуренем проти убійників. Для обзнайомленя з Монті як драматурґом досить познайомити ся з його найкращою траґедією Кай Ґракх (чудово перекладеною на російську мову Крестовським — псевдонїмом). Зміст песи взято з Тита Лївія, при чім Монті всюди тримав ся близько свого жерела, з виїмком епізода про Сціпіона Емілїяна, якого він примушує загинути від руки Фульвія в день повороту Кая, коли в дїйсности він загинув вісїм лїт перед тим. Дїя починає ся з того моменту, як улюбленець і оборонець народу Кай Ґракх повертає до Риму потаємно з свого почесного засланя. Приятель його, бувший консуль Фульвій, малює Каєви темними барвами сумний стан Риму і благає його брати ся до дїла, бо консуль Опімій хоче знести закон Ґракха. На початку II акту консул Опімій і його спільник трибун Друз, довідавши ся про поворот Ґракха, радять ся, як відвернути загрожуючу біду. Ухвалено пропонувати Ґракхови союз і мир, але на таких умовах, яких він не може приняти; з сього повстане сварка, під час якої можемо звести з сьвіта Ґракха. Далї йде розмова між Опімієм і Каєм, яка дуже нагадує розмову Авґуста з Цінною у Корнеля. Розмова кінчить ся, як і сподїввав ся Опімій, повним зірванем між проводирями аристократичнсї і демократичної партії в Римі. Розійшовши ся з Опімієм Кай зустрічає ся з Фульвієм, який повідомлює його про вбійство його шваґра Сціпіона Емілїяна, в якім була не без участи його жінка, сестра Кая. Обурений сим убійством, яке може кинути тїнь і на всю народню партію в Римі, Кай хоче забити сестру. Половина II акту ви-

повнена боротьбою, яка йде в душі Кая; лише благаня матери і жінки змушують його зректи ся свого наміру. Тим часом починає ся війна на житє і на смерть між Опімієм і Каєм; по вулицях ходять герольди, повідомляють горожан, що вітчина в небезпеці, і викликують на форумі, куди зійшла ся сила народу звиклу формулу: caveant consules! На трибуну сходить Опімій, щоб привернути до себе серця. Далекий від обєктивности Шекспіра, який завжди вкладає до уст оратора все краще, що він може сказати на свою користь, Монті примушує Опімія виголосити промову такого змісту що треба дивувати ся, як нарід міг вислухати її до кінця, не стягнувши його з трибуни. Назвавши Кая Ґракха баламутником народу і сїячем свару між горожанами, покладаючи на нього всю вину за упадок геройського духа в війську, Опімій твердить, що все се стало ся тому, що землї відібрано воякам і віддано плєбеям; на закінчене просить нарід покарати бунтівника. Народня сцена по сїй промові навіяна подібною сценою в Юлїї Цезарі Шекспіра. По відповіди Ґракха нарід переходить на його бік і кричить: Смерть Опімію! Останнїй втікає і ратує ся від смерти тілько дякуючи оборонї Ґракха. Проте він не тратить надії і в четвертім актї являє ся знову на форумі на чолї похоронного походу Сціпіона Емілїяна. Бачучи, що нарід дуже обурений за смерть славного побідника Картаґіни, Опімій, як і Антонїй в Юлїї Цезарі Шекспіра, дуже зручно визискує се почутє на свою користь і так запалює нарід, що останнїй готов кинути ся на своїх приятелїв і оборонців.

Дїя драми, що повільно котила ся в третїм і четвертім актї, тепер жене швидким потоком до катастрофи. В пятім актї Кай Ґракх стає на чолї своїх сторонників, щоб захопити владу до своїх рук. Але догадливий Опімій оточує форум

військами, набраними в Креті. Побитий ними Кай утїкає і не бажаючи живим дістати ся ворогам, проколює себе кинжалом, який йому дає героїня мати. З погляду драматичної технїки песа Монті має визначну експозицію дїї, повна ефектовних сцен і чудово обрисованих характерів. А надто вдали ся італїйському драматурґови характери Кая Ґракха і його полїтичного противника Опімія. Перший для своєї безкорисности і ідеального напряму духа нагадує Шекспірового Брута; другий не гордує жадними способами для осягненя мети, і є чудово обрисованим типом полїтика-практика, яким був Шекспірів Кассій, для котрого істнують тільки інтереси і зовсїм не істнують моральні прінціпи. Кай Ґракх був останнїм драматичним тріумфом Монті; від тодї він не писав більше драм і вже иньшими творами здобув славу великого поета Італїї.

XXXVIII. Нарис розвою еспанської драми до кінця XVIII в.

Як театри всїх народів Европи, еспанський театр має релїґійне походженє: він повстав із католицького культу. Найдавнїйшою формою еспанської драми була містерія (Auto); вона мала, як і в рештї Европи, два циклї — різдвяний і великодний. Від сього давного періоду не дійшло до нас жадних памяток. Поруч із містеріями, що відгравали ся духовенством у церквах, істнували фарси й інтермедії, які відгравали ся аматорами на імпровізованих сценах. До XV в. належать три памятки, в яких учені бачуть колиску сьвітської драми в Еспанії: а) сатиричний діяльоґ

звісний під назвою куплетів Мінґо де Ревульґо, б) Розмова Амора зі старим дідом (обидва сї твори приписують ся Родріґови Коттї) і в) знаменита Целестина, напів роман, напів драма в 21 актї. Хоч вона для свого великого обєму і епічного характеру й не призначала ся для сценічної вистави, але дякуючи своїй драматичній вартости чимало вплинула на розвій сьвітської драми не тільки в Еспанії, але і в Анґлїї. Еспанські письменники з Сервантесом на чолї захоплювали ся Целестиною, яка до виходу Дон Кіхота була найпопулярнїйшою книгою в Еспанії. Три названі памятки, се є те зерно, з якого виросло розложисте дерево еспанської драми. Правдивим основником її вважає ся Хуан деля Енсіна (1469—1534), що перший почав писати пєси для сцени, обробляючи їх більш або менш артистично. Енсіна жив під той час, коли Еспанїя була осяяна блискучими промінями епохи Відродженя і тому на його творах відбив ся вплив клясичної старовини. Слїдами Енсіни пішов Торес Нахаро, якого діяльність належить до початку XVI в.

Хоч Нахаро був чоловіком клясично осьвіченим і добре знав римську драму, проте в своїх творах зістав ся самостійним. Присвоївши собі Горацїїв поділ драми на пять актів і систему трьох єдностий, в усїм иншім він і не думав іти в слїди старинних, але заповнював свої пєси національним змістом і національними типами. Він був творцем того роду драм, що звісний під назвою „штук плаща і шпади“. В творах Нахара драматична технїка зробила крок наперед: його драми збудовані правильнїйше, інтриґа їх складнїйша, характери обрисовані краще.

Клясично осьвічені Енсіна і Нахаро мали на увазї двірську і інтеліґентну публїку; севільський ремесник Льопе де Руеда захоплював своїми фарсами й інтермедіями простий нарід. Почав він

свою діяльність у Севілї, потім мандрував зі своєю трупою по инших містах Еспанії, збираючи всюди рясну жатву захватів і гроший. Репертуар Льопе де Руеди складав ся головно з його власних творів, які розпадали ся на три кляси: 1) комедії, 2) пасторалї і 3) діяльоґи в прозї (pasos). У всїх сих невеликих штуках автор виявляє велику спостережливість, веселість, умілість вести діяльоґ і сьмішити до розпуку невибагливу публїку. Сценїчна вистава його пєс відзначує ся надзвичайною простотою. Він грав на сценї, на швидку збитій з дощок, завісою була ковдра, а всї його бутафорські причандали по словам Сервантеса, який не раз був присутний на його виставах, могли вмістити ся в однїй торбі і складали ся з чотирьох пастирських курток, чотирьох борід і чотирьох перук. Успіх пєс Льопе де Руеди залежав головним робом від ролї блазня (gracioso), в якого жартах знаходимо такуж природну злуку простодушности і лукавства, як у Шекспірових кльовнів.

В 1586 роцї зустрічаємо в Мадритї щось у родї постійного театру. А що театральна дирекція в Еспанії була від давна в руках духовенства, то уряд дозволив акторам порозуміти ся з релїґійними брацтвами, які визначали їм місця для вистав із тим, щоб частина збору йшла на користь брацтв. На визначенім місцї актори будували незграбну сцену, накривали її дашком, при чім глядачі сидїли просто неба під різиком захопити соняшний удар або на випадок дощу змокнути до костий. На тїй імпровізованій сценї виставляли ся і мали якийсь час велику популярність штуки Сервантеса (1547–1618). Не маю наміру оповідати навчаючу біоґрафію Сервантеса, його вічну боротьбу з бідністю, яка вкоротила йому віку, але не примусила розлюбити людськість. Почавши свою карієру простим вояком,

Сервантес брав участь у війні Еспанців із Турками, стратив у битві руку, був узятий до неволї альжірськими піратами, пять років нудив ся в неволї, поки родичі врештї не викупили його. Перші драматичні проби Сервантеса належать до того часу коли він вернув із неволї до рідного краю. Найвчаснїйша була драма „Альжірські звичаї“, де змальовано страждання в Альжірі взятих до неволї Еспанців. По нїй іде Нуманція. Сюжет песи, так рідний героїчній натурі Сервантеса, облога Римлянами старої еспанської твердинї Нуманції, яка по 14-лїтній геройській оборонї змушена була голодом до підданя. Сюжет сей мав великі трудности для драматурґа, бо героєм песи було ціле місто. Проте Сервантес щасливо переміг сї трудности; геройський дух горожан, терпіня голодних дїтий, розпука материй і нарештї колективне самовбійство оборонцїв міста — все се справляє потрясаюче вражінє.

Драма мала великий успіх і завдячує його крім своєї драматичної вартости геройськи-патріотичному духови, що оживлює її. Вислављенє Нуманції було разом із тим вислављенєм Еспанїї і тому публїка радо дарувала авторови брак гармонїйного пляну, введенє алеґоричних фіґур: Слави, Війни, ріки Дуро і ин. В кінцї свого житя Сервантес знов вернув ся до театру, але се було тодї, коли Льопе де Веґа неподїльно володів мадритською сценою, що року заповняючи її новими і новими творами. Сервантесови зоставало ся лише йти в слїд Льопе де Веґи. Він написав 8 драм, але не вважаючи на славу, якою тїшило ся в Еспанїї імя автора Дон-Кіхота, жаден театр не насьмілив ся вставити їх. З рештою вони й не визначають ся значною драматичною стійністю. Далеко висше з драматичного боку стоять інтермедії (Entremeses) Сервантеса. Се в сути річи драматичні анекдоти і тому то в них зустрічаємо

ту саму спостережливість і той орігінальний гумор, якими чаруємо ся в Дон-Кіхоті та в новелях Сервантеса. В сих веселих малюнках, писаних легкими штрихами, ґеній Сервантеса був у своїй сфері і не мав супірників. Російський драматурґ Островський так захоплював ся ними, що під старість умисне вивчив ся по еспаньски і переклав їх на російську мову.

Під кінець XVI в. на еспанській сцені зустрічають ся вже дуже ріжнородні види драм: і містерії, що виставляють ся на великі сьвята, і комедії плаща та шпади, які походять від Тореса Нахаро, і псевдо-клясичні траґедії, які виросли на ґрунті студіованя траґедій Сенеки, і проби історичної драми (Нуманція Сервантеса), і народні фарси в роді інтермедій Льопе де Руеди; і врешті песи з щоденного житя, в яких виступають особи з ріжних верстов еспанської суспільности. Вся ся ріжнородність драм може бути зведена до двох катеґорій: до першої належать драми правильної будови, але позбавлені драматичного руху, — до другої драми багаті і змістом і драматичним рухом, але позбавлені єдности і внутрішнього центра. Словом, усе було готове для появи артиста, який зумів би надати артистичну орґанізацію сим хаотичним елементам драми, сотворити з них гармонійну цілість. Таким артистом був Льопе де Веґа (1562—1635). В своїм трактаті „Штука писати драми“ (1609) він виложив ті правила, яких тримав ся протягом усеї своєї драматичної карієри. Головне правило Льопе — се пристосовувати ся до смаку публіки. Льопе дуже добре розумів, що еспанська драма не відповідає вимогам теорії Арістотеля, але він також знав, що публіка буде глядїти тільки не ті песи, які їй подобають ся. З огляду на все се Льопе поставив собі метою знайти між Арістотелем і еспанською драмою точку погодже-

ня. „Не бійте ся — радив він драматурґам — змішувати траґічне з комічним, бо така ріжнородність подобає ся публїці; дбайте разом із тим, щоб у ваших песах була єдність, щоб Фабула не була обтяжена епізодами, які віддалюють глядача від головної теми, щоб частини драми були так щільно звязані одна з другою, що знищивши одну частину ви тим зруйнували би цїлість“. За захованєм єдности Льопе не обстоює: „Тому що ми — казав він — відступили від Арістотеля, допустивши мішанину комічного з траґічним, то можемо відступити й тут“. Далї Льопе радить драматурґам писати драми не на пять, а тілько на 3 акти, і вести діло так, аби глядачі до останньої сцени не могли вгадати розвязки, бо инакше вони можуть піти з театру перед скінченєм песи. Сї правила цікаві особливо тому, що знайшли собі пристосованє не тілько в творах самого Льопе, але і в усїй дальшій еспанській драмі.

Історик еспанської лїтератури Тікнор ділить твори Льопе де Веґи на 4 кляси: 1) комедії плаща і шпади, де виступають особи висшого товариства, які носили плащі і шпади. Головний мотив їх — любов і залицянє до дам. Інтриґа їх відзначує ся заплутаністю; до того иноді поруч із головною інтриґою, де виступають пани, розвиває ся друга, побічна, яка служить пародією першої, де грають у любов льокаї і покоївки. Сї твори — найбільше національні, тому й найбільш улюблені в Еспанії; Льопе написав їх дуже багато. Кращі з них: Ніч сьв. Юана в Мадритї, Пес на сїні, Мадритська сталь і ин. 2) під назвою героїчних або історичних драм Льопе де Веґи розуміє ся ґрупа пес, в яких виступають королї і вельможні особи і в основі яких лежать історичні події. Кращі з них: Зоря Севіллї (російський переклад Юрєва), Овече жерело, Кара не помста, Взірцевий король і ин. 3) Третю клясу

складають драми з щоденного житя, т. є з житя середнїх і низших кляс суспільности. Такими є: Невільниця свого коханка, Дївчина Теодора, Хлїбороб у своїм кутку і ин. Хоч у сїй останнїй головна особа — селянин, але в нїй являє ся також і король. Взагалї треба завважити, що терміном „драми з щоденного житя“ зазначує ся лише їх загальний характер, але в одній і тій же драмі можуть бути дїєвими особами репрезентанти ріжних верстов. Так напр. у пєсї Перібанєс між дїєвими особами є селяни, арістократ і сам король. Особливо цїкава з сього боку драма Кращий алькад — король. Герої й героїнї її належать до селян, особою, що заподїяла їм лихо і кривду, є значний февдальний державець, а як местник за кривду і відновитель правди виступає сам король, який грає ролю алькада або сїльського судії. Характерною рисою сього рода пєс Льопе є відношенє до простого народу. Треба дуже любити і поважати нарід, щоб малювати його репрезентантів у такім симпатичнім осьвітленю. Але сього не досить; преба памятати, що драма Льопе вірно відбиває в собі еспанське житє, що верства хлїборобів (labradores) була окремою і поважною клясою суспільности, якої не знала решта Европи. Їх можна порівняти не до селян, а хиба до польської шляхти, яка жила на хлїбах у маґнатів, виповняла досить низькі служби, але памятала про своє шляхоцьке походженє і зараз же хапала ся за шаблю, скоро тілько зачеплено її честь і людську гідність. Як шляхта, так і еспанські хлїбороби узнавали авторітет свого февдального сіньора, цїлували його руки, але скоро він дозволяв собі примус, зачіпляв їх людські права, вони збройно повставали проти нього. 4) Найбільша частина драм, написаних Льопе де Веґою, се драми духовні (Autos). Панованє таких королів-фанатиків, як Пилип II особливо сприяло такому

родови творів, бо в останнї роки свого житя король, що був у руках Єзуітів, цїлком заборонив сьвітські песи. Хоч ся заборона тягла ся не більше, як два роки (1596—1598), проте за сей короткий час Льопе встиг написати чимало духовних драм. Духовні драми Льопе дїлять ся на дві катеґорії: а) духовні драми у властивім значіню сього слова, т. є песи, зміст яких узято з сьвятого письма і б) духовні драми з житя сьвятих. В якім тонї писано драми першого рода, можна бачити з містерії Різдво Христове, де між дієвими особами крім Адама і Еви, які грають ролї короля і королеви, є алеґоричні фіґури: Ґрація і Невинність; із них остання являє ся комічним елементом песи, що приближає духовну драму до типу пес звісних під назвою драм плаща і шпади. В песах із житя сьвятих Льопе міг ще з більшою свободою віддаляти ся від житеписів або леґенд, щоб зробити твою песу цїкавійшою. Характерною рисою сього роду творів є релїґійність, яка часто граничила з кощунством. В однїй драмі Льопе малює сьв. Францїска Асіського злодїєм, який краде у свого батька гроші, щоб за них відбудувати церкву сьв. Даміяна; в другій песї Дієґо Алькальський виводить ся на сцену як ґенерал війська, яке виробляє страшенні жорстокости на Канарських островах, хоч се не перешкоджує йому повернувши до дому, віддавати ся дїлам сьвятощів і бути прилученим до хору сьвятих. Коли додати до сього присутність комічного елементу і постійні вставки з народнїх романсів, то можна переконати ся, що метою Льопе було не так навчанє, як бажанє примусити публїку забути, що вона глядить на духовну драму.

Хоч Льопе де Веґу називають творцем еспанської драми, але в дїйсности він був лише її реформатором. Скористувавши ся даними елемен-

тами драми, він утворив із них артистичну цїлість, що може видати ся чимось цїлком новим.

Ключ до процесу його творчости дає нам його трактат під титулом „Штука писати драми“. Висловленим там поглядам Льопе зоставав ся вірним протягом усеї своєї надзвичайно плодючої драматичної діяльности. Головною умовою гарної драми була на його думку єдність і цїлість драматичної фабули. В противність до драми Шекспіра, яка шукає своєї єдности в центральнім характері або в центральній пристрасти, драма Льопе підхиляє змальоване характеру і змальоване пристрасти фабулї; цїлість сюжету і виведене звідти домагане, щоб частини фабули були в найтїснїйшім звязку одна з одною — ось альфа і омеґа драматичної теорії Льопе. З сього не виходить, щоб Льопе не надавав значіня драматичним характерам, як факторам драматичної дїї; з сього виходить тілько, що в сценїчній технїцї він ставив характери не на першім місцї, лише на другім, наближаючи ся тут до Арістотеля. Згідно з таким поглядом і драматичний діяльоґ служив не так до вияснення характерів, як до утрудненя і заплутаня дїї. Маючи на увазї не драматичну теорію, але цікавість публїки, Льопе веде дїю так, що глядачі до останньої сцени не можуть угадати розвязки. Підлягаючи томуж домаганю, Льопе анї трохи не дбав про історичну вірність або правдоподібність сюжету, був готов навіть потурати народнїм упередженям, аби тілько мати публїку на своїм боцї.

Не вважаючи на всї свої хиби драми Льопе мають багато високих прикмет: гармонїю композиції, рясноту дїї, ефектовні сцени і положеня, і майстерно обрисовані характери. Льопе вміє розкрити найтайнїйші куточки душі людини, проникнути в саму глибінь серця, виявити її потаємні симпатії й антипатії, і се в такий спосіб, що всї сї окремі риси

зливають ся в один цїлий індівідуальний образ. Особливо великий Льопе в твореню жіночих характерів. „Нїхто — каже історик еспанської драми Шак — не малював із такою щирістю і глибокою правдою всю силу почутя, енерґії і непоборну твердість характеру, до якої здатна люблячa жінка. Лише він один міг орієнтувати ся в лябірінтї жіночого серця і вислїдити ті стежки, по яким переходить любов від несьмілого відруху почутя до найсильнїйшої страсти“. Крім сих загальних прикмет, які ставлять драму Льопе поруч із найвизначнїйшими творами драматичного ґенія всїх віків і народів, у драмах Льопе багато оріґінальної краси, властивої лиш йому самому. Особливо треба зазначити любов Льопе до народу і вмілість обрисовувати нарід як колективну особу, яка інодї грає ролю героя драми (напр. у драмі Овече жерело). Сей бік таланту Льопе чудово осьвітив Юрєв (у передмові до своєї книги „Испанскій театръ“). Для любячого ока Льопе більш анїж для ока якого будь иншого поета була відслонена народня душа. По словам Юрєва Льопе не занедбує найменшого приводу ввести до своєї драми простих людий і намалювати образ з їхнього житя; тому його драми повні малюнків народнїх сьвят, забав, польових робіт у супроводі народнїх пісень і ин.

Друга оріґінальна риса Льопе, се введенє побічної комічної інтриґи, яка з блазнем (gracioso) на чолї йде паралєльно до головної, як пародія її. Хоч комічна інтриґа зустрічає ся і у вчаснїйших драматурґів, напр. у Тореса Нахаро, але тільки у Льопе блазень виходить справжньою живою особою, а не комічною маскою. Величезний успіх драм Льопе поясняєть ся ще крім його драматичних прикмет і красотою його вірша. Щоб подобати ся висшій клясї, він вставляє до своїх драм сонети в італїйськім дусї; щоб при-

єднати симпатії народу, він уживає народнїх мір вірша і вводить до своїх пєс народнї романси. Особливо Еспанцї любили Льопе для того, що жаден еспанський драматурґ, з виїмком хиба Кальдерона, не зрозумів так добре духа еспанського народу, як він. В його драмах відбиває ся яскраво все еспанське житє з усїми його ідеалами, поривами, симпатіями й антипатіями. Те, що на наш погляд видає ся хибою, власне перевага національного елєменту над універсальним, загально-людським, те саме в очах Еспанця було їх головною вартістю і се було причиною незвичайного успіха штук Льопе на еспанській сценї. Еспанський релїґійний фанатизм, еспанське обожанє королївської власти, якій жертвували ся всї родинні і людські почутя і навіть сама честь, нарештї еспанський погляд на родинну честь і її задоволенє, всї сї мотиви видають ся нам дуже умовними, дуже місцевими, і дякуючи присутности сих мотивів у драмах Льопе, вони мимо своїх артистичних прикмет нїколи не осягнуть того загально-людського значіня, яке осягнули напр. драми Шекспіра.

Пануючи близько піввіку над еспанською сценою, Льопе де Веґа мусів наложити свою печать на сучасних йому драматурґів, які йшли в його слїди і творили його школу. Славнїйшими з них були Ґ і л є н д е К а с т р о, у якого Корнель перейняв фабулу свого С і д а, П е р е с д е М о н т а л ь в а н автор славної траґедії Т е р у е л ь с ь к і К о х а н к и (Los amantes de Teruel), яка й доси тримає ся на сценї, Т і р с о д е М о л ї н а, автор драми С е в і л ь с ь к и й б а л а м у т, (яка лягла в основу Молїврового Дон Жуана, і комедії Побожна Марта, яка вважає ся найкращою комедією характерів на еспанській мові, і А л я р к о н М е н д о з а, автор комедії П і д о з р е н а п р а в д а, перороблено̂ї Корнелем на комедію

Брехун (Le menteur), та драми Сеґовійський ткач. Ся драма подібно до Генріха IV Шекспіра, складає ся з двох частин, які проте творять одну артистичну цілість. Геніяльність у мальованю сюжету, захоплюючий інтерес драматичної дії і ряд майстерно обрисованих характерів роблять сю драму одною з перлин еспанської драматичної літератури.

Кальдерон (1610–1681) був молодшим сучасником Льопе де Веґи; він був молодиком, коли останній був уже в зеніті своєї слави. Історичне становище його було инше. Тоді як Льопе застав еспанську драму майже в хаотичнім стані і мусів творити з її перістих елементів артистичну цілість, Кальдерон застав головні форми драми вже оброблені ґенієм свого попередника, і йому лише зостало ся дати вже істнуючим формам більш артистичне оброблене і виповнити їх глубшим змістом. Усі драматичні твори Кальдерона можна поділити на 2 кляси: 1) драми духовні і 2) драми сьвітські. Останні ще ділять ся на траґедії, драми фільософічного змісту і комедії. Найкращими з духовних драм Кальдерона вважають ся дві: Поклонене Хрестови і Дивний Чарівник (El Magico Prodigioso). В першій із них проводить ся думка, що віра в силу сьв. хреста вистарчає для спасеня людини, хоч би й який злочин вона зробила. Сюжет своєї другої славної драми Кальдерон узяв із леґенди сьв. Кипріяна, в основі якої лежить давнє східне оповідане про умову чоловіка з Сатаною. На сій підставі багато критиків називають героя пєси еспанським Фаустом і навіть пробують порівнювати його до Фауста Ґете. В дійсности се порівнане цікаве не для подібности, а хиба для противности. Еспанський Фауст нудить за жадобою любови, а не жадобою постигнути тайники природи; глибоко релїґійний, він у противність до Фау-

ста скептика змагає ся витворити своє власне поняте про божество, що вже є кроком до християнства.

В основі сьвітських траґедій Кальдерона лежать три почутя, які оживляли кождого Еспанця його часів: честь, любов і заздрість, при чім найвисшим почутєм є почуте чести. У жадного народу почуте чести не досягало такого величезного розвою і такої екзальтації і не вимагало собі таких страшних жертв, як в Еспанії. Тому то честь грає в еспанській драмі майже таку ролю, як фатум у давній траґедії. Подібно до античного фатум, вона самовладно заправляє долею людий і примушує їх для догоди своїм умовним правилам пригнїтати в собі людські почутя і чинити страшні злочини. В драмі Кальдерона „Лїкар своеї чести“, муж, підозріваючи свою жінку за зраду, наказує лїкареви розрізати їй жилу і змушує її зійти кровю. Сей обурючий самосуд похваляє король під умовою, щоб Дон Ґутієре оженив ся із своєю попередньою нареченою Леонорою, що він і обіцяє при непрохололім іще трупі жінки. В другій драмі Кальдерона „За потаємну образу потаємна пімста“ заздрісний муж убиває свою жінку, підпалює свій дім і повідомляє короля, що під час пожежі жінка його задушила ся від диму. Король добре розуміє, в чім річ, але цїлком похваляє такий спосіб пімсти за ображену честь. В драмі тогож автора Маляр власної неслави муж убиває жінку, яка зрадила його, й її коханка, — і рідні їх не тільки похваляють се подвійне вбійство, але готові з охотою обороняти вбійця. Почуте любови і заздрости панує в двох траґедіях Кальдерона „Любов до смерти“ і „Нема дивогляда страшнїйшого над заздрість“. Символїчних або фільософічних драм у Кальдерона дуже не багато, але одна з них, Жите — се сон здобула всесьвітню славу. Що наше земне жите,

се лише мрія в порівнаню до реальности вічного житя, про се кілька разів твердили як поганські так і християнські моралїсти, але тільки Кальдерон зумів втілити сю думку в драму, багату поетичними красотами. Ледви чи не найбільшу частину творів Кзльдерона складають так звані комедії плаща і шпади. Найвизначнїйші з них: Краще нїж було, Панї чародійка і Дім з двома виходами. Є в Кальдерона й драми історичні, напр. Незломний принц, і драми мітольоґічного змісту (напр. Персей і Андромеда) і драми запозичені з щоденного житя; найкраща з них Заламейський алькад — се переробка одної драми Льопе де Веґи. Комедій в нашім розуміню слова у Кальдерона нема, але епізодичні сцени, де виступають блазнї, показують, що він мав і комічний талант. Як драматурґ, Кальдерон тримав ся тих самих поглядів на своє завданє, як і його попередник. Для нього, як і для Льопе де Веґи, головним прінціпом творчости було бажанє подобати ся публїцї. Для сеї цїли він готов був переступити закони правдоподібности, змішати віки й події, занедбати ради Арістотеля і приписи поетики Горація. Скористувавши ся з усього того, що було зроблено його попередниками в царинї драматичної композиції, Кальдерон довів до викінченя форму драми, але лишив непорушеною її суть. Уступаючи Льопе в траґічній силї, енерґії стилю і рисованю характерів, Кальдерон бере гору над ним складністю пляну, богацтвом ідей і тонким оброблением подробиць. В умілости завязувати інтриґу, тримати в постійнім зворушеню цікавість глядача і вражати його ефектовними сценами і несподіваною розвязкою — він не має супірників. Хоч драми Льопе де Веґи і Кальдерона однаково національні, але без сумнїву Кальдерон більше брав під розвагу не смак публїки взагалї, але смак двірського кружка і вис-

шого товариства. Сим головно пояснює ся одноманїтна витонченість його дікциї. В противність до Шекспіра, який перш усього дбає про те, аби зацікавити глядача характером свого героя, а потім уже його долею, Кальдерон здебільшого, як здає ся, мало цікавить ся сим психольоґічним процесом. У нього знайдете не багато характерів, у яких, як у Шекспіра, загальне й типічне гармонїйно зливає ся з індівідуальним. Усї його характери можна звести до кількох типів: заздрісного мужа, мученицї жінки, нїжного коханка, дразливого на родинну честь брата і ин. — усї вони виступають у певних положенях цїлком однаково і навіть розмовляють однаково блискучою і поетичною мовою. Кальдерон усе змагаєть ся перенести глядача до иншого, роскішного і поетичного сьвіта, де все осяяне засліплюючим блиском поезії, де самі страсти далеко величнїйші, ніж у дїйсности. Не вважаючи на всї пересади і анахронїзми, основні риси еспанського народнього характеру яскраво відбивають ся в драмах Кальдерона, який жив і почував у повній гармонії зі своїм народом. Се міцне національне забарвлене не дало песам Кальдерона, як і песам його попередника, здобути такеж унїверсальне становище на европейській сценї, яке здобули напр. драми Шекспіра.

Славнїйшими з драматурґів, сучасних Кальдеронови і які по части розвинули ся під його впливом, були Рохас і Морето. Найкраща з драм Рохаса Нїхто крім короля здобула величезну популярність і доси утримала ся на сценї дякуючи головним робом своїй ультра-монархічній тенденциї. В жадній країнї крім Еспанії не моглаб бути популярною песа, де муж приносить у жертву королеви навіть свою власну, так дорогу для Еспанця честь. Як Кальдерон, Морето пробував себе в усїх звісних тодї родах

драми, але в однім роді, власне в сальоновій комедії, він лишив позаду свого вчителя. Таких комедій він виставляв кілька. Найкраща з них Погорда на погорду. Інтриґа її далеко не нова, оброблялa ся багатьма драматурґами, між иншим і Шекспіром з його комедії, Багато галасу за ні за що. Між песами Льопе де Веґи є дві комедії, також основані на тім мотиві, що найкращий спосіб заінтриґувати женщину, се зачепити її самолюбство, удаючи, що ти цілком не цікавиш ся нею. Проте в обробленю сього мотиву виявили ся всі кращі боки талану Морета, його вмілість провадити живий і дотепний діяльоґ, його здатність творити драматичні характери і проникати до самої глибини жіночого серця. Дякуючи всїм сим прикметам, песа Морета вважає ся найкращою сальоновою комедією на еспанській мові і доси тримає ся на сценї. Після Рохаса і Морета еспанська драма очевидно починає хилити ся до упадку. Пановане Карла II (1665—1700), зазначене упадком державної сили, зубоженем краю і розвоем релїґійного фанатизму шкідливо вплинуло на драму. Хоч драматична продуктивність не вичерпала ся, але талани являють ся рідко. За найкращих еспанських драматурґів XVIII в. вважають ся Хуан Хоз, Антонїо Замора і Йосиф Канїсарес. Хоз лишив дуже забавну комедію Кара за скупість. Се одна з небагатьох комедій характерів, які можно поставити поруч із Брехуном Аляркона. Герой песи, скупар найнизшого ґатунку Дон Маркос, який зібрав при помочи чорної скупости чималий маєток, попадає в руки спритної авантурницї; вона удає з себе богату вдову, яка тільки що повернула з Америки. Скупар спішить ся швидче звінчати ся з нею, щоб узяти гору над фальшивими сватами і на рештї пізнає, що його обдурено. Характери скупаря, особи, яка улагодила йо-

го шлюб з авантурницею і самої авантурниці обрисовані дуже добре; в пєсї багато дотепів, веселости й комізму, але на жаль комізм прибирає іноді вуличний характер, що показує на упадок стилю в еспанській комедії. Найкраща сцена та, коли бідний Дон Маркос потрохи пізнає, що став жертвою зухвалого ошуканства. На кінець нещасливого панованя Карла припадає діяльність Замори і Канїсареса, які своїми творами трохи оживили упадаючу драматичну штуку. Замора написав чимало пєс, але з них заслугує на увагу тільки одна комедія З а ч а р о в а н и й. Герой її Дон Клявдіо подібний до Дон Маркоса. Се також богатий скупар, але до того чоловік неможливо забобонний, якого дякуючи сим забобонам ловлять у лапку, примушують оженити ся з бідною дївчиною. Пєса мала великий успіх по части тому, що сучасники бачили в Донї Клявдіо сатиру на Карла II, який також уважав себе за зачарованого і навіть наказував екзорцизмувати себе. Останнїй репрезентант кращих традицій давнього еспанського театру, Канїсарес, уродив ся за панованя Карла II, а вмер у половинї XVIII в. (1750), був одним із улюблених драматурґів Еспанії і виставив коло 80 пєс; кращими вважають ся: Л ю б о в Ф е р н а н д о К о р т е с а і Х и т р и й ч о л о в і к в Е с п а н ї ї. Остання пєса, се історія авантур Фредеріка Бракамонте, сина державного князя Канарських островів, вигнаного Хуаном II; він являєть ся при дворі під прибраним іменем. Користуючи ся з того, що король не знає його на обличє, Бракамонте своєю спритністю і розумом встиг цїлком зачарувати улюбленця королевого Альварґо де Люна, а потім і самого Хуана II, який відновлює усї його права на Канарські острови. Характер Фредеріка, його ум, знанє людий, уміліcть поставити себе і надзвичайна витриманість, так само як майстерна ха

рактеристика двірського житя заповненого інтриґами, яких нитки збігають ся в руках всемогучого фаворита Альварґо де Люна — все те причинило ся до величезного успіха пєси, діяльоґ якої своєю витворністю і поетичним кольоритом нагадує кращі драми Кальдерона. На Канїсаресї кінчить ся блискучий період еспанської драми і починає ся період упадку, який тягне ся через усю другу половину XVIII в. Вже в початку XVIII в. помітно змагане підхилити еспанський театр правилами французької псевдо-клясичної траґедії. Моратін Старший писав свої траґедії в дусї Корнеля й Расіна і дуже не спочував давньому еспанському театрови, видячи в нїм щось перестаріле, що вийшло з моди. Рівночасно і двір почав не любити театру і вподобав оперу. Національна драма, покинена двором і висшою клясою суспільности, почала підробляти ся під грубий смак простолюдя. Поворот до кращого помічає ся в творах Ховельяноса. Його сентиментальна драма Гідний поважаня злочинець написана вже не в стилю Корнеля й Расіна, але в дусї сентиментальних драм Дідро. В другій половинї XVIII в. починає ся боротьба між сторонниками французької школи і людьми, які змагали ся до відродженя еспанського театру в давнїм національнім дусї. В 1762 р. Моратін Старший видав книгу Правда про еспанський театр, в якій жорстоко нападає на давнї містерії (Autos) за їх грубість і богохульство. Йому відповідав Уперто, який палко обстоював за честь давнього еспанського театру. Краще з усього, що дійшло до нас із сього сумного періоду, — се живі і жваві фарси Рамона деля Круса, які правдиво малюють звичаї середньої і низшої кляси мадритської міської людности. Оазою серед драматичної пустелї, крім фарс деля Круса, являєть ся ще діяльність Моратіна Молодшого

(1760—1828). З початку він ішов у слїд свого батька і писав драми в француськім стилю. Його дотепна сатирична комедія „Нова штука“ звернена проти драматурґів, які змагали ся задоволити смак низшого сорту публїки. Рішучим поворотом до кращого і оріґінального були дві слїдуючі пєси Моратіна: „Облудниця“ і „Що значить „Так“ молодої дівчини“ (1806). Дїя останної пєси відзначує ся тою зложністю фабули і заплутаністю інтриґи, яку так любить еспанська публїка; мабуть для того пєса мала великий успіх. З Моратіном Молодшим входимо вже в XIX в.

КІНЕЦЬ.

Оповістка.

„Українсько-руська Видавнича Спілка“ видала доси отсї книжки:

В першій серії:

		Ціна в короновій вал.	
1.	**С. Ковалїв.** Девертир і иньші оповіданя . . .	1·60	К.
2.	**Іван Франко.** Поеми.	1·60	„
3.	**О. Кобилянська.** Покора і иньші оповіданя .	1·40	„
4.	**Ґю де Мопасан.** Дика пані і иньші оповіданя	1·30	„
5.	**І. Франко.** Полуйка і ин. борисл. оповіданя	1·40	„
6.	**Н. Кобринська.** Дух часу і иньші оповіданя .	1·60	„
7.	**Кнут Гамсун.** Голод, роман	2·20	„
8.	**Леся Українка.** Думи і мрії. Поезії . . .	1·60	„
9.	**С. Ковалїв.** Громадські промисловці, опов. .	1·60	„
10.	**У. Шекспір.** Гамлет, принц данський . . .	1·80	„
11.	**Генрик Понтоппідан.** Із хат. Оповіданя .	1·40	„
12.	**Богдан Лепкий.** З житя. Оповіданя.	1·20	„
13.	**Ґергарт Гауптман.** Візник Геншель	1·60	„
14.	**М. Коцюбинський.** В путах шайтана. Оповід.	1·60	„
15.	**У. Шекспір.** Приборкана гоструха	1·40	„
16.	**Панас Мирний.** Лихі люди	1·40	„
17.	**В. Короленко.** Судний день	1·20	„
18.	**У. Шекспір.** Макбет	1·60	„
19.	**К. Ґуцков.** Урієль Акоста	1·40	„
20.	**У. Шекспір.** Коріолян	1·80	„
21.	**М. Яцків.** В царстві сатани	1·60	„
22.	**Панас Мирний.** Мировенко	0·90	„
23.	**Лесь Мартович.** Нечитальник.	1·60	„
24.	**М. Коцюбинський.** По людському.	2·00	„
25.	**В. Оркан.** Скапаний сьвіт, драма	1·00	„
26.	**Василь Стефаник.** Дорога, новелї	1·60	„
27.	**У. Шекспір.** Юлїй Цезар	1·60	„
28.	**Л. Толстой.** Відродженє, (3 томи)	3·60	„
29.	**К. Гавлїчек-Боровский.** Вибір поезій . . .	1·60	„
30.	**Ф. Заревич.** Хлопська дитина	1·80	„
31.	**І. Франко.** Коваль Бассім	1·60	„
32.	**У. Шекспір.** Антоній і Клеопатра	1·80	„
33.	**Е. Тимченко.** Калевала, фінська епопея . .	3·00	„
34.	**О. Катренко.** Пан Природа і ин. оповіданя	1·40	„
35.	**У. Шекспір.** Багато галасу з нечевля . . .	1·60	„
36.	**Іван Франко.** Сім казок, новелї	1·40	„
37.	**С. Воробкевич.** Над Прутом, поезії	1·60	„
38.	**У. Шекспір.** Ромео і Джульєта	1·80	„
39.	**К. Сроковський.** Оповіданя	1·40	„

40. **А. Кримський**. Пальмове гилля, (3·00) . . 2·00 К.

41. **О. Кониський**. Молодий вік Макс. Одинця . 2·00 „

42. **Ґю де Мопасан**. Горля́ і иньші оповідання . 1·30 „

43. **В. Кравченко.** Буденне житє. Оповідання . . 2·00 „

44. **У. Шекспір**. Король Лір . . . . 1·80 „

45. **Д. Лукіянович**. За Кадильну, повість . . . 3·00 „

46. **Г. Гайне**. Подорож на Гарц . . . . 1·20 „

47. **І. Франко**. Захар Беркут (брош. 1·20) К. опр. 1·60 „

48. **У. Шекспір.** Міра за міру. . . . . 1·40 „

49. **М. Коцюбинський**. Поединок і ин. опов. . . 2·00 „

50. **О. Стороженко**. Марко проклятий, поема . . 1·40 „

51. **С. Ковалів** Риболови. . . . . 2·00 „

52. **Марко Вовчок**. Народні оповіданя. т. І. (1·60) 2·00 „

53. **П. Мирний.** Серед степів. Оповіданя . . . . 3·00 „

54. **Е. Ярошинська.** Перекиньчики . . . . . . 2·60 „

55. **В. Винниченко**. Повісти й оповід. . . . . 3·00 „

56. **Л. Мартович.** Хитрий Панько . . . . 1·50 „

57. **В. Вересаєв.** Записки лїкаря . . . . 3·00 „

58. **М. Вовчок** Народні оповіданя Т. II. (1.60) . 2·00 „

59. **М. Ґорький.** Мальва і иньші опов. . . . . 2·50 „

60. **М. Дерлиця.** Композитор і иньші опов. . . 2·00 „

61. **Ю. Заєр**. Леґенди. . . . . 2·40 „

62. **А. Чехов.** Змора і инь. опов. . . . . 2·40 „

63. **Н. Кобринська.** Ядзя і Катруся та инь. опов. 1·80 „

64. **Д. Лукіянович.** Від кривди, повість . . . . 2·00 „

65. **А. Чайковський.** Оповіданя . . . . 2·00 „

66. **Марко Вовчок.** Народні оповіданя, т. III. . 3·80 „

67—68. **І. Левицький.** Хмари. . . . . 4·80 „

69—70. **Е. Золя.** Жерміналь . . . . 6·00 „

71. **О. Маковей.** Оповіданя . . . . 5·00 „

72. **І. Франко.** На лоні природи . . . . 3·60 „

73. **Кароль Кавцкі.** Народність і її початк[и] (0·60) 1·00 „

74. **Фр. Енґельс.** Людвік Фаєрбах. . . . (0·5[?]) 0·90 „

75. **Фр. Енґельс.** Початки р[]одини. . . . (1·50) 1·90 „

76. **Ш. Сеньобо́.** Австрия в [X]IX столїтю (0·80) 1·20 „

77. **В. Будзиновський.** Хло[]пська посілість (2·00) 2·40 „

78. **К. Флямаріон.** Про [н]ебо . . . . . (2·00) 2·40 „

79. **М. Драгоманів.** По[]ереписка (вичер[]пано) . . 1·80 „

80. **С. Степняк.** Підземна Росія . . . . . . (3·00) 3·40 „

81. **Адріян.** А[г]рарний процес у Добростанах (1·00) 1·40 „

82. **І. Тен.** Фільософія штуки . . . . . (1·00) 1·40 „

83 **Дж. Інґрем.** Історія політ. економії . . . . 4·00 .

84 **Е. Ферріср.** Дарвінізм. . . . . (1·30) 1·70 „

85. **Й. Конрад**. Національна економія . . . . . 2·30 „

86. **В. Стефаник.** Моє слово, оповіданя . . . . . 4·00 „

87. **Ж. Масперо.** Старинна історія схід. народів т. І. 2·80 „

88. **М. Коцюбинський.** У грішний сьвіт . . . . . 2·00 „

89. **М. Карєєв.** Фільософія культурної й соціяльної історії XIX ст. . . . . 2·80 К.
90. **О. Кобилянська.** До сьвіта. Новелї і нариси 2·80 „
91. **О. Авдикович.** Моя популярність . . . . . . 2·60 „
92. **Е. Фрас.** Нарис ґеольоґії . . . . 1·60 „
93. **Б. Лепкий.** Кара та иньші оповіданя . . . 2·40 „
94—95. **П. Стороженко.** Історія західно-европейських лїтератур до кінця XVIII ст. . . . . 4·40 „
96. **Ґ. Байрон.** Чайльд Гарольд . . . . 1·80 „

Книжки під чч. 73—84 друковані в давній другій серії (Науковій Бібліотеці). Цифри в скобках подані за брошуровані примірники.

Крім того можна набувати в Видавничій Спілцї отсї видані окремо, або набуті твори:

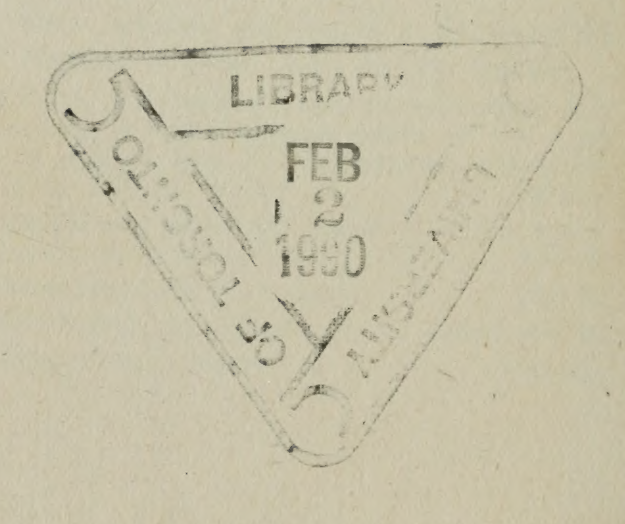
1. **АКОРДИ,** антольоґія української поезиї від смерти Шевченка до найновійших часів під ред. д-ра **Ів. Франка,** з ілюстраціями **Ю. Панкевича,** люксусове видане, по цінї **6, 7.50, 8, 8·50 і** . . . . . **10** кор.

2. **Петербурська Академія Наук** у справі знесеня заборони українського слова . . . . 0·60 К.

3. **О. Вишневський.** На переломі . . . 1·20 К.

4. **А. Кримський.** Андрій Лаговський, повість 3·00 К.

5. **М. Яцків:** Огнї горять . . . . . 2·50 кор.


LIBRARY
FEB
2
1960

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 18 06 15 006 1